BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOL

anno xxx - numero 11/12 - novembre-dicembre 1969
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA • EDIZIONI DI BIANCO E NERO ROMA

AI LETTORI: con il 1970 Bianco e Nero **mette allo studio una struttura più adeguata alle odierne esigenze di una informazione critica dello spettacolo. Nel frattempo sarà pubblicato entro il mese di maggio un fascicolo di almeno 320 pagine comprendente i numeri 1/2 e 3/4. La periodicità normale riprenderà col fascicolo 5/6 (maggio-giugno).**
Dal gennaio 1970 la redazione si trasferisce in via Tuscolana n, 1524, Roma, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

NOTIZIARIO

CINEMA

Premi in USA per incoraggiare registi indipendenti

L'American Film Institute ha concesso sovvenzioni per 70.500 dollari a nove registi che hanno fatto film su moderne problematiche sociali o sperimentali d'avanguardia. I vincitori sono John Evans, autore di *Speeding up time*, William Bayer per *The roads of Mississippi*, Lawrence Booth per un documentario sulle periferie urbane, Robert Frank per *Music film*, Richard Myers per *Lifestyles*, Bruce Baillie per *Feetfear*, Tom Palazzolo per *Theorist's room*, Robert Grant per un documentario su una famiglia povera di Los Angeles, e Bruce Lane per *The journal of Albion Moonlight*. Si tratta della quinta serie di premi concessi dalla « American Film Institute » nel programma di incoraggiamento alla formazione di registi indipendenti.

Conversazioni di E.G. Laura sulla Mostra di Venezia

Nel mese di ottobre Ernesto G. Laura, direttore della Mostra d'arte cinematografica di Venezia, ha parlato a Rovigo, all'Accademia dei Concordi, e a Milano, al Circolo della Stampa — accogliendo l'invito dei rispettivi presidenti —, sul bilancio e le prospettive della manifestazione.

Ribadito il convincimento che i festival cinematografici tradizionali sono morti, egli ha sostenuto la validità di una formula da sperimentare tutta, senza preclusioni, che assicuri il « lancio » di quelle opere « difficili » o di giovani o di cinematografie in via di crescita, che normalmente sono soffocate nei circuiti tradizionali. Nei limiti di tempo e di bilancio, e col peso di un vecchio, superato statuto purtroppo ancora in vigore, l'edizione del 1969 ha cercato di realizzare in pratica alcune novità: i dibattiti col pubblico, di cui sono particolarmente riusciti quelli effettuati a Mestre, nelle zone operaie, sui film dell'America Latina; la politica dei prezzi, volta ad allargare la cerchia degli spettatori al di là dell'abitudinaria « élite » mondana e superficiale; l'apertura al Terzo Mondo, con i film del Brasile, della Bolivia, di Cuba, di Panama e con l'apposita rassegna sul film africano; il sostegno ai giovani italiani esordienti, con la sezione sulle « tendenze » del giovane cinema '69; l'abolizione dei premi e la creazione in loro luogo di un autorevole riconoscimento ad un

Maestro del Cinema, che è stato nel '69 Luis Buñuel. Ma al di fuori della mostra cosiddetta « grande », cure particolari sono state rivolte alla Mostra del Documentario, fatta coincidere con quella « grande », e soprattutto a quella del Film per Ragazzi, portata in epoca scolastica e legata al mondo della scuola, con la partecipazione di scolaresche, insegnanti, educatori, pedagogisti. L'avv. Gianluigi Ceruti, consigliere nazionale della F.I.C.C. e dirigente del Circolo del Cinema di Rovigo che promuoveva con l'Accademia dei Concordi la manifestazione, ha espresso la solidarietà alla linea seguita ed ha auspicato un legame organico con la regione veneta nel programmare le attività future.

A Milano, dopo che Laura aveva ribadito analoghe considerazioni, hanno preso la parola Pietro Bianchi, del *Il Giorno*, Walter Alberti, conservatore della Cineteca Italiana, e Filippo Sacchi, di *Epoca*. Di particolare interesse l'intervento di Sacchi, uno dei pochi critici italiani che hanno seguìto la Mostra veneziana dalla fondazione, il quale ha fatto luce su un particolare poco noto. La Mostra non fu, ha ricordato Sacchi, una « creatura » del Conte Volpi, allora massimo esponente fascista della città lagunare; egli nutrì anzi agli inizi una notevole diffidenza verso l'iniziativa, maturata in seno alla Società delle Nazioni — l'O.N.U. dell'epoca — e voluta da un dirigente culturale di essa (come dire oggi, un dirigente dell'UNESCO), l'italiano Luciano De Feo, che aveva fondato in seno alla S.d.N. l'Istituto per la Cinematografia Educativa. Tant'è che alla prima edizione del 1932 era presente ufficialmente — cosa, dato il clima politico, del tutto eccezionale — l'Unione Sovietica. Fu solo quando la Mostra prese piede e si rivelò un successo che il Conte Volpi si inserì e ne assunse in qualche modo il patrocinio.

Nuovi allievi al Centro Sperimentale

Circa trecento — superando di gran lunga il numero degli anni precedenti — sono state le domande di candidati italiani e stranieri per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia per il biennio 1969-71, nei corsi di regia, ripresa fotografica, scenografia, costume, direzione di produzione, tecnica del suono. I colloqui con gli aspiranti allievi sono durati, in due fasi, circa cinquanta giorni e al termine la commissione, presieduta da Roberto Rossellini — il quale ha direttamente partecipato alla formazione delle graduatorie — ha ammesso ai corsi di regia 6 candidati italiani (con 4 idonei non ammessi) e 6 stranieri (2 idonei non ammesi); ai corsi di scenografia e costume 5 italiani (2 idonei non ammessi) e 1 straniero; ai corsi di ripresa fotografica 5 italiani (1 idoneo non ammesso) e 2 stranieri; ai corsi di tecnica del suono 2 italiani (1 idoneo non ammesso); ai corsi di direzione di produzione 2 italiani. I corsi avranno inizio dal prossimo gennaio, e si articoleranno principalmente in esperienze tecniche dirette, seminari di studio e di ricerca, sperimentazioni pratiche.

IL PROGRAMMA E I PREMI DELLA XVIII SETTIMANA INTERNAZIONALE DEL FILM DI MANNHEIM 1969 (6-11 OTTOBRE)

Retrospettiva: *Il giovane cinema dell'Africa Nera.* Colloquio internazionale *Cinema e gioventù.* Tavola rotonda sulla *distribuzione*, organizzata dal Curatorium del giovane cinema tedesco. Colloquio dei cineasti africani per la retrospettiva *Il giovane cinema dell'Africa Nera.* Spettacoli speciali per la gioventù di Mannheim e di Ludwigshafen.

I film in concorso

The count of Days di Robert Beavers (USA); *Yin* di Michael Langer (RFT); *Play 2 and 3* di H.H. Schönherr (Svizzera); *Xema* di Gunther Lagarde (RFT); *Kunstpreis '69* di Rainer Boldt (RFT); *22 Fragen an Max Bill* di H. Peter Walker (Svizzera); *Homo sapiens* di Vlatko Glic (Jugoslavia); *Picknick mit*

Weissmann di Jan Svankmajer (Austria); *He's got the whole world* di Yoji Kuri (Giappone); *Bild sagt dankeschon* di Gerd Winkler (RFT); *Die Untertdrückung der Frau ist vor allem* di Hellmuth Costard (RFT); *Lydia* di R.A. Savoldelli (Svizzera); *Lawale* di Dore O. (RFT); *Kelek* di Werner Nekes (RFT); *Augenblick der Wahrheit* di M. Jakscic-Fandjo (Jugoslavia); *Nicht loschbares Feuer* di Harun Farocki (RFT); *Hey Mama* di Vaugn Obern (USA); *Rhodesia count down* di Michael Raeburn (Gran Bretagna); *Strange fruit* di S. Norman (RFT); *Black Power* di Leonard M. Henny (USA); *Rohfilm* di B. e W. Hein (RFT); *Salesman* di David e Albert Maysles (USA); *Die Struktur des Kristalles* di Krysztof Zanussi (Polonia); *Matt* di Rainer Schnurre (RFT); *Eichel und Randy* di Hannes Fuchs (RFT); *Christopheres Movie Matinee* di Mort Ranson (Canada); *Brandy in the Wilderness* di Stanton Kaye (USA); *Kontokorrent 6493738* di Peter Staimmer (RFT); *Fauna, Flora Fledermaus* di Wolfgang Krone (RFT); *Der Reifenschneider und seine Frau* di Klaus Wildenhahn (RFT); *Deutschland Dada* di Helmuth Herbst (RFT); *Vive la mort* di Francis Reusser (Svizzera); *Alabama* di Wim Wenders (RFT); *Antenna* di Adrian Divoorst (Olanda); *Invasion* di Hugo Santiago (Argentina); *Erika Katappa* di Werner Schroeter (RFT); *Juicy Love* di Rosy-Rosy (RFT); *Heroin* di Delp (RFT); *The Fall* di Peter Whitehead (Gran Bretagna); *Kusse* di Ion Popescu Gopo (Romania); *Adam 2* di Jan Lenica (RFT); *Die Ehrenpforte* di Shu Shuen (Hongkong); *We love you allright* della COMFAC (RFT); *Unser Auftrag* di Rainer Boldt-Roland Hehn (RFT); *Wir müssen hart werden, ohne je unsere* del Gruppo Televisione e Cinema di Monaco (RFT); *Zartlichkeit zu verlieren*; *« Pano » ne passera pas* di Ody Roos (Lussemburgo); *Ein Sommer auf dem Lande* di Georg Lehner (RFT).

La sezione informativa

Die Stadt des Namens Gottes di Lateef Keele (Giappone); *Law and order* di Frederik Wiseman (USA); *Paul* di D. Medveczky (Francia); *Swissmade* di Yves Yersin, Jorg Steiner e F.M. Murer (Svizzera), *Anatahan* di Martin Müller (RFT); *The Aquarium* di Viktorr Erma (USA); *Rape* di John Lennon e Yoko Ono (Gran Bretagna).

Retrospettiva sul giovane cinema dell'Africa Nera

Les cowboys sont noirs di S. Moati (Francia); *Le retour de l'aventurier* di Mustapha Alassane (Niger); *Le voyage de Sim* di Mustapha Alassane (Niger); *La bague du Roi Koda* di Mustapha Alassane (Niger); *Un nègre saurait-il rougir?* di Jean Schmidt (Francia); *Le troisième jour* di Edouard Saily (Tschad); *Cabascabo* di Oumarou Ganda (Niger); *Diankhabi* di Mahama Johnson Traoré (Senegal); *L'Enfer des Innocents* di Mahama Johnson Traoré (Senegal); *Concerto pour un exil* di Desiré Ecaré (Costa d'Avorio); *Borom Sarret* di Sembène Ousmane (Senegal); *La noire de...* di Sembène Ousmane (Senegal); *Contracity* di Samb Djibril Diop (Senegal); *Sarzan* di Momar Thiam (Senegal); *Le mandat* di Sembène Ousmane (Senegal); *La grande case Bamiléké* di William Hanon (Camerune); *Grand Magal à Touba* di Blaise Senghor (Senegal); *Et la neige n'était plus* di Samb Babacar (Senegal); *Point de vue No. 1* di Urbain dia Mokouri (Camerune); *Vario '68* di Omoyele (Sierra Leone).

I premi

La giuria composta da Vera Chitilova, presidente (CSSR), Peter Fleischmann (RFT), Werner Herzog (RFT), Gordon Hitchens (USA), Babacar Samb (Senegal) ha deciso: 1) Il Gran Premio di Mannheim viene assegnato ex-aequo a *322* (sulla vita di un uomo che ha perso la sua fede e che non ha coraggio di ritrovarla) di Dusan Hanak, Bratislava (CSSR) e a *Medium Cool* di Haskell Wexler (USA). 2) Il Premio Josef von Sternberg per il film più originale a *Erika Katappa* di Werner Schroeter, Monaco (RFT). 3) I « quattro filmducati di Mannheim » sono

stati assegnati a *Salesman* di David e Albert Maysles, New York (USA), *Italienisches Capriccio* di Vlado Kristl, Monaco (RFT), *Schwestern der Revolution* di Rosa von Praunheim, Berlino (RFT) e a *Der Gàlgen* di Dusan Traneik, Bratislava (CSSR). 4) Il Premio speciale per il migliore film televisivo è assegnato a *Deutschland Dada* di Helmut Herbst Amburgo (RFT). 5) Il Premio speciale della BASF, Ludwigshafen sul Reno è stato assegnato a *Hey Mama* di Vaughn Obern, Santa Monica (USA). 6) Il Premio della pace offerto da Henry Fondiller, (USA), è stato assegnato a *Rhodesia Count down* di Michael Raeburn, Londra (Gran Bretagna).

La giuria della FIPRESCI composta da Kurt Habernoll, presidente (RFT), Klaus Lippert (RTD), Georges Losmaz (Svizzera), Lars Olsson (Svezia), Spyros Payiatakis (Grenia), Ladislaw Tunys (CSSR), cia), Jerzy Plazewski (Polo-Otto Wladika (Austria) assegna il premio a *Katzelmacher* di Rainer Werner Fassbinder, con la seguente motivazione: *Katzelmacher* è un film impegnativo che mostra in una forma coerente e stilizzata condizioni della società che hanno bisogno di modificazioni; molto intelligentemente e con caustico humor, Fassbinder sottolinea comportamenti tipici del piccolo borghese tedesco.

Il premio « Simone Dubreuilh » non è stato assegnato, perché la giuria non ha potuto vedere tutti i vincitori dell'anno.

La giuria del « lavoro cinematografico della chiesa cattolica in Germania » formata da S. Anzeuhofer, Heinz Ritz, Christoph Wrembeck, Paul Gaspari, Paul Halbe conferisce il suo premio al regista Klaus Wildenhahn per il suo film *Der Reifenschneider und Seine Frau.* Il regista racconta con acuta osservazione ed attraverso una chiara e metodica impostazione la situazione di una coppia esclusa dalla società, in maniera da coinvolgere lo spettatore.

La giuria menziona anche il film *Rhodesia Count Down* di Michael Raeburn. Con il caso della Rodesia si denuncia in maniera vivace la inumanità di una società che non riconosce i diritti umani fondamentali.

La giuria del centro internazionale protestante (INTERFILM), composta da Rudolf Joas (RFT), Fheis Ockersen (Olanda), Dietmar Schmidt (RFT), Eric Walker (Gran Bretagna) deplora di non aver individuato nessun film del concorso ufficiale cui assegnare il suo premio. Essa menziona però il film olandese *Antenna* di Adrian Dirvoorst, come il più notevole film del concorso. La giuria ha inoltre deciso di assegnare il premio « Interfilm » al lungometraggio fuori concorso *Katzelmacher* di Rainer Werner Fassbinder. Il film, che anche formalmente è molto notevole, ottiene il suo particolare affetto attraverso la maniera distaccata con cui descrive la situazione dell'uomo isolato in una società organizzata.

Il premio della giuria della Università Popolare, composta da Alfred Degen (Francoforte sul Meno), Dr. Gerhard Mammel (Nurnberg), Dottor Dietrich Pfleiderer (Stuttgart), Dipl. Pol. Siegfried Scheffel (Mannheim), Peter Uhlig (Mannheim), quest'anno non è stato assegnato, dato che nessun film del concorso ha raggiunto i criteri richiesti.

Per i problemi dell'educazione degli adulti, due film hanno ottenuto un diploma: *Wie zwei fröhliche Luftschiffër* di K. D. Briel (RFT): il film, con il suo fondo biografico-storico, inquadra in modo esemplare e pieno di rapporti l'uomo e la società, anche se la via dell'opposizione e dell'emigrazione non può essere considerata esemplare; *Christopher's Movie Matinee* di Mort Ransen (Canada): questo film è una autotestimonianza della giovane generazione, e tramite il suo carattere di immediatezza dà il suo contributo a creare un ponte, innanzi tutto nella situazione di oggi, tra contrasti che sembrano non potersi comporre dei giovani e della generazione più anziana.

Inoltre la giuria della Università Popolare ha raccomandato i seguenti film come particolarmente adatti, per le loro qualità tematiche e forma-

li, per l'educazione degli adulti: *Die Unterdruckung der Frau ist vor allem an dem Verhalten der Frauen selber zu erkennen* di Helmuth Costard (RFT); *Deutschland Dada* di Helmut Herbst (RFT), *Rhodesia Count Down* di Michael Raeburn (Gran Bretagna); *Der Reifenschneider und seine Frau* di Klaus Wildenhahn (RFT).

Deceduto il figlio minore di Auguste Renoir

Claude Renoir sr., figlio minore del pittore impressionista Auguste Renoir e fratello dello scomparso attore Pierre e del regista Jean, è morto a Cagnes Sur Mer, l'8 ottobre. Egli aveva 68 anni e soffriva di diabete. Claude Renoir, che da bambino fu raffigurato dal padre in molti quadri, fu direttore di produzione di alcuni film del fratello Jean, e ultimamente aveva lavorato come organizzatore in televisione. Egli è stato sepolto a Essoye, nella Francia orientale, accanto al padre e al fratello maggiore Pierre.

Eduardo Ciannelli

L'attore italo-americano Eduardo Ciannelli è morto a Roma il 9 ottobre nell'ospedale Fatebenefratelli, sulla via Cassia, in seguito ad una grave malattia. Era vedovo ed aveva 80 anni.

Nato nel 1889 a Lacco Ameno, in provincia di Napoli, Eduardo Ciannelli conobbe negli Stati Uniti e in Italia, negli anni '30 e '40, una notevole popolarità come attore teatrale e, soprattutto, come attore cinematografico.

Dopo aver fatto alcune esperienze teatrali, girando con una compagnia lirica l'Italia e l'Europa, Eduardo Ciannelli si recò dopo la prima guerra mondiale a New York, dove debuttò nella commedia musicale « The Lady Billy » (1920). Partecipò ad altri spettacoli, classici e moderni; nel 1935, il suo ruolo di capo-gangster nel dramma « Winterset » gli aprì le porte del cinema, nel quale ha poi sempre lavorato.

Nel dopoguerra, Ciannelli tornò in Italia e da allora ha lavorato molto spesso anche nel nostro paese, oltre che negli Stati Uniti. La sua ultima interpretazione è stata quella del vecchio e saggio indiano del film americano *L'oro di Mac Kenna.*

Tra i suoi film più celebri sono da ricordare *Reunion in Venezia* (1933), *Law of the underworld* (1938), *Gunga din* (1939); *Zanzibar* (1940), *Dillinger* (1945), *Una campana per Adamo*, *California*, e, in Italia, *Vulcano*, *Processo alla città*, *Gli inesorabili*, *Sul ponte dei sospiri*, *I vinti*, *Uomini ombra*, *Attila* e *Proibito.*

Sonia Henie

Sonia Henie, tre volte campionessa olimpica di pattinaggio e attrice del cinema, è morta il 12 ottobre ad Oslo. Aveva 57 anni.

Le sue condizioni di salute erano peggiorate in questi ultimi tempi.

Sonia Henie è morta a bordo di un aereo-ambulanza che la trasportava di urgenza da Parigi ad Oslo, dove doveva sottoporsi a cure mediche. La campionessa era malata da tempo ed aveva chiesto di essere curata da specialisti norvegesi. La morte è avvenuta nel momento stesso in cui l'aereo atterrava all'aeroporto di Oslo. Le cause del decesso non sono note.

Sonja Henie era nata a Oslo l'8 aprile 1912. Vinse il primo campionato mondiale di pattinaggio artistico a Oslo nel 1927, e mantenne il titolo per i successivi 9 anni. È stata campionessa olimpica nel 1928, 1932 e 1936. Passò poi al professionismo e si recò negli Stati Uniti per una serie di tournées; firmò quindi un contratto con la 20th Century Fox di Hollywood cominciando una brillante carriera di attrice. I sui film cominciarono nel 1937 con *Thin ice*, *My Lucky star* e *Sun Valley Serenade.* Nel 1938 figurava nell'elenco delle 10 attrici meglio pagate; le sue gambe furono assicurate per 1000 sterline alla settimana. Negli ultimi anni aveva lavorato più per la televisione che per il cinema.

Molti esperti hanno definito Sonja Henie la più straordinaria pattinatrice artistica che il mondo abbia mai avuto. Fece il suo debutto quale pattinatrice a Chamonix nel 1924, quando aveva 12 anni. Vinse tre medaglie d'oro olimpiche,

dieci campionati mondiali e sei campionati europei.

René Jeanne

È morto a Parigi il 7 novembre, all'età di 82 anni, René Jeanne, storico e critico del cinema, autore fra l'altro, assieme a Charles Ford, di una « Storia enciclopedica del cinema » in numerosi volumi. Era anche autore di sceneggiature e di testi teatrali. Sua, fra l'altro, l'operetta « Violette imperiali ».

Lia Angeleri

All'età di 47 anni è morta, il 21 novembre, nella sua villa di Stabbia (Firenze), l'attrice Lia Angeleri.

Nata a Genova nel 1922, Lia Angeleri, dopo essersi dedicata al violino e aver ottenuto buoni risultati nello sport, aveva intrapreso l'attività artistica nella compagnia di Luigi Cimara e poi, via, via, in quelle di Renzo Ricci, Emma Gramatica, Lilla Brignone e in altre. Era passata al « Piccolo » di Milano come prima attrice e sempre con tale ruolo al « Piccolo » di Torino e infine al Teatro Stabile di Napoli.

Dalla recitazione scarna e lineare, aveva dedicato parte della sua attività artistica a lavori pirandelliani anche alla tv.

TEATRO

Teatro Comunale di Firenze

Ha avuto inizio la stagione lirica invernale 1969-1970 del Teatro Comunale di Firenze che prevede la messa in scena delle seguenti opere: *Il vascello fantasma* di Richard Wagner, *I masnadieri* di Giuseppe Verdi, *Boccaccio* di Franz von Suppè, *Il turco in Italia* di Gioacchino Rossini, *Persefone* di Roberto Lupi, *Kontakte* di Karlheinz Stockhausen, *Oedipus Rex* di Igor Stravinsky.

Teatro Stabile dell'Aquila

Nella metà del mese di ottobre si sono tenuti al Teatro Comunale dell'Aquila gli « Incontri Teatrali 1969 », organizzati dal Teatro Stabile col patronato del Sindaco dell'Aquila. Sono state rappresentate le seguenti opere teatrali: *Woyzzek* di Georg Buchner (Gruppo Teatro di Roma), *Macbeth* di William Shakespeare (Gruppo Alfred Jarry di Napoli), *I persiani* di Eschilo (Teatro Uomo di Milano), *James Joyce* di Mario Ricci (Gruppo Orsoline 15 di Roma). Per la sezione « Occasioni dialettiche » è stata tenuta una discussione sul tema « Prospettive per lo spettacolo di ricerca », e inoltre una conversazione di Giorgio Strehler su « Responsabilità del teatro », e un seminario di interpretazione diretto da Antonio Calenda e Nicola Ciarletta sul tema « I classici del teatro nella realtà contemporanea ».

5° Salone dei Comics a Lucca

Si tiene a Lucca la 5ª edizione del Salone Internazionale dei Comics dal 1° al 15 novembre. Durante la manifestazione si svolge la consueta Tavola Rotonda Internazionale a livello scientifico e tecnico-divulgativo. Partecipano a Lucca 5, questa la sintetica denominazione del Salone, studiosi, editori, disegnatori e giornalisti convenuti da ogni parte del mondo.

VARIE

Perugia ieri e oggi

La mostra « Ragazzi con una macchina fotografica: alla riscoperta di una città » è stata allestita in collaborazione con il Centro Pedagogico dell'Ispettorato Scolastico della prima Circoscrizione di Perugia dal Centro Informazioni Ferrania 3 M. Si tratta di una iniziativa particolare, poiché è il risultato del lavoro alla macchina fotografica di ventun gruppi di ragazzi delle scuole elementari di Perugia, che sono stati forniti di vecchie immagini fotografiche della loro città e hanno avuto la consegna di fotografare oggi gli stessi luoghi di Perugia. Naturalmente ne è scaturita una testimonianza abbastanza importante su quanto questa città sia stata alterata, nelle sue caratteristiche estetiche ed umane, dal progresso della tecnica. Ma ciò che è importante è che tutto questo ha origine in modo diretto ed autonomo dall'ingenua ma attenta predisposizione all'osservare dei bambini. Infatti essi stessi hanno poi compilato le dida-

scalie che uniscono le fotografie del secolo scorso a quelle di oggi con alcune osservazioni in cui la logica è parte predominante. La mostra si inserisce ovviamente nell'ampio discorso della validità dello strumento audiovisivo come mezzo didattico per la scuola di domani.

(*dal* Notiziario Cinematografico Ansa *e da altre fonti*).

* * *

LETTERE

Caro *Bianco e Nero*, vorrei mettere al corrente lettori e amici di alcuni « ritrovamenti » d'archivio, che penso siano interessanti.

L'Istituto Tedesco per il Film e la TV hanno presentato durante la seconda « settimana di lavoro » del semestre invernale dell'Istituto due dimenticate comiche degli anni 1904-1906: *Lehmann è un cattivo cocchiere* e *Un appuntamento disturbato*. Confrontandole con le altre comiche francesi e americane presentate nell'occasione, si può vedere l'influenza di questi film sulle due brevi pellicole tedesche: vi sono inseguimenti, gente che si nasconde in carrozze casualmente pronte alla bisogna, porte e portoni che sbattono, getti e spruzzi d'acqua: tipici attributi delle prime comiche cinematografiche.

Da poco tempo è stata scoperta nell'archivio cinematografico statale dell'URSS una breve pellicola dal titolo *L'attendente zelante*. A quanto ci risulta, il film è stato girato nel 1908 dal regista W. Filipow nei teatri Drankow di Pietroburgo. Nella storia del cinema prerivoluzionario questa pellicola è citata come il primo film-commedia russo. La parte principale — un attendente stupido e imbroglione, che deriva da una figura popolare del « Lubok » — è sostenuta dallo stesso regista. Il film potrebbe senza dubbio completare il quadro che ci siamo fatti degli inizi della cinematografia russa. *L'attendente zelante* ha fin d'ora un suo posto tra i primi film russi, quali *Nozze al campo degli zingari presso Mosca*, *Nozze di Krescinsky* con il grande attore russo W. Davidov come protagonista, *La signorina dell'osteria*, *Crepuscolo d'una anima femminile* realizzato dal noto regista Evgeni Bauer, ecc. I collaboratori scientifici dell'archivio cinematografico conducono attente ricerche. Cercano le pellicole perdute, le identificano e danno loro una collocazione.

Appunto a Mosca è stato ritrovato un film, *Le nozze di Valentin*, che permette di collocare la comicità dell'attore di Monaco Karl Valentin accanto a quella di Chaplin.

Nella Paper Print Collection della Biblioteca del Congresso a Washington sono stati conservati su striscie di carta non soltanto film americani; infatti è stato possibile identificare anche un film italiano della Cines del 1912 che non appare in nessuna filmografia: *Riccardo, cuor di leone*.

Inoltre, mi sembra utile riferire che su invito del Komma Club sono stati a Monaco i curatori di un libro che in poco tempo dovrebbe richiamare l'attenzione sul « mondo di Brecht »: Wolfgang Gersch dell'Institut für Filmwissenschaft di Berlino Est e Werner Hecht del Berliner Ensemble. Essi hanno compilato, dopo lungo lavoro di ricerca, un libro pubblicato l'autunno scorso dall'editore Surkamp che raccoglie sotto il titolo *Testi per film* alcuni « manoscritti rimasti in cassetto » di Brecht, finora totalmente ignorati, nonché sceneggiature complete — i curatori del volume parlano di sette copioni — trame, ecc.

L'Istituto, che in questa direzione è sempre stato molto attivo, aveva pubblicato già alcuni anni fa un'opera assolutamente inedita di Brecht: *I racconti di Hoffmann* di Offenbach, ridotto da Brecht a soggetto cinematografico. A quanto sembra Brecht voleva realizzarlo nella linea che Wolfgang Felsenstein aveva adottato nel suo lavoro alla Komische Oper. Brecht pensava ad uno stile come quello che Heinrich George aveva scelto per *Schleppzug M 17*.

Alcuni brani delle sceneggiature, letti nell'occasione, lasciano capire che Brecht non sarebbe stato affatto considerato un autore cinematografico ideale: infatti le opere di Brecht praticamente non sono mai state filmate oppure sono

state completamente riscritte; Godard è stato fortemente influenzato dal suo stile, ma Brecht avrebbe potuto dare nuovi impulsi che avrebbero avviato il cinema tedesco in una direzione più realistica. La proiezione di *Kühle Wämpe* di Slatan Dudow (da una sceneggiatura originale di Brecht) allo « Studio für Film kunst » di Monaco, conferma questo assunto. Le sue note « Sul film » negli *Scritti sul teatro* e il materiale reso noto al processo per il film *L'opera da tre soldi* non contengono nulla di essenziale ai fini del film e anche i due curatori di Berlino Est, come tutti gli studiosi di Brecht, non hanno evidentemente ottenuto gran cosa dalle sue formulazioni tecniche sul cinema. Rimane tuttavia il rammarico che di questi scenari sia stato realizzato troppo poco e niente mentre l'autore era in vita. Il suo lavoro a Hollywood, che forse è stato poco studiato, potrebbe essere a questo proposito un punto importante negli studi brechtiani. La sua collaborazione con Fritz Lang per il film *Hangmen also die* (*Anche i boia muoiono*) e l'incontro con Losey, che lo aiutò ad imporsi negli Stati Uniti mentre curava alcune significative regie come il *Galileo Galilei*, devono essere ancora studiati.

Con cordiali saluti,

Werner Zurbuch

* * *

La nostra rivista è aperta alla pubblicazione di lettere, nonché di notizie di cultura e di spettacolo che singoli lettori, associazioni, circoli, enti, organizzazioni ci vogliano far pervenire.

SAGGI

RIANDANDO A « TEOREMA » DOPO « PORCILE »

di Aldo Tassone

« *L'arte può essere salvata da nuove forme di eresie.* » (Pasolini, intervista '69).
« *Qualunque cosa accada dunque ad un borghese, anche un miracolo o un'esperienza divina d'amore, non potrebbe mai resuscitare in lui l'antico sentimento metafisico delle età contadine, divenendo invece in lui un'arida lotta con la propria coscienza? L'anima aveva come scopo la salvezza: ma la coscienza?* » (Pasolini, *Teorema*, « Inchiesta sulla santità », pag. 178, Garzanti, Milano 1968).

L'autore di *Accattone* e de *Il Vangelo,* fedele al suo destino di ricerca — « È tutta la vita che tento / di esprimere questo sgomento da Récherche / che sentivo già bambino sul Tagliamento... » (in *Storia e Passato*) — al di là di ogni ideologia — « Pazze le ideologie, pazze le chiese, pazzi / i campioni di ideologie e di chiese... » (ib.) — e di ogni « mostruosa schematicità », se con *Teorema* aveva realizato una delle opere più lucidamente vive e problematiche degli ultimi anni, con *Porcile* dà l'impressione di essere ritornato indietro di alcune stagioni. « A quasi quarant'anni / io mi trovo alla rabbia come un giovane / che di sé non sa altro che è nuovo, / e si accanisce contro il vecchio mondo » (in *La rabbia*): non paiono scritti, nove anni or sono, per *Porcile* questi versi? Seguiamo Pasolini quando lamenta che « nulla è più terribile della diversità », o si riconosce « da nulla consacrato, non appartenente a nessuno, / libero d'una libertà che mi ha massacrato » (in *La realtà*), « inclinato allo scisma », « felice della sua mostruosità ». Ma, rabbia a parte, *Porcile,* un « teoremino », un troppo breve e scontato corollario della trilogia che lo precede, non ci pare nemmeno dotato di quella tipicamente pasoliniana « disperata vitalità » di cui è sovente andato fiero, e non senza ragione, il suo autore.

Scontata nella tematica, condotta, si direbbe, con impartecipazione emotiva a dispetto della virulenza del sarcasmo (e dello sconfinamento

nella volgarità), la denuncia antisociale vi è troppo esplicita — « una storia di maiali per una storia di ebrei », si insinua a conclusione della stipulazione dell'accordo Klotz-Dhitze — e assolutamente priva di ambiguità. Il porcile è la società capitalistica, la quale sbrana i suoi figli disubbidienti-contestatori, come il protagonista del primo episodio interpretato da Clémenti, o comunque non perfettamente obbedienti-integrati, come Julian, il rampollo della grande famiglia di industriali tedeschi della Germania contemporanea. Proprio in questo secondo, e apparentemente più nuovo, episodio l'indagine filmica resta al livello delle intenzioni, permane irrisolto quello che Manacorda chiama « il contrasto tra la passione per il valore naturale e l'ideologia che vorrebbe disperatamente razionalizzarla e riesce solo a drammatizzarne il mito, tra una volontà progressista e la pretesa di attuarla mediante processi regressivi ». Tanto che Pasolini ha dovuto abbondare in spiegazioni, al Lido, senza le quali difficilmente avremmo inteso il solitario dell'Etna essere nel suo cannibalismo un contestatore sociale, e Julian, innamorato in segreto degli inquilini del porcile della sua villa alla veneziana, una vittima del suo ambiente, che lo rende incapace di scegliere tra integrazione nel sistema e ribellione. Votato pertanto ad essere divorato (chissà perché?) da quelli, i porci reali, che fino a poco prima erano i suoi unici amici, proprio mentre i porci simbolici festeggiano la nuova consociazione.

Pasolini rivendica a sé tanto la contestazione messianica del primo quanto le perversioni del secondo. Ma anche l'autobiografismo, come nota Bini, « si impastoia nell'ambiguità di un esibizionismo autolesionista, non esplode nell'urlo epico-lirico che travolgeva in *Teorema* ogni remora decadentistica ». Forzati e fuor di luogo risultano anche i riferimenti a Lautréamont (primo episodio) e a Brecht-Grosz (nel secondo). *Porcile* non ha né il lirismo né l'anarchismo che lascerebbero sospettare propositi come: « fare un sonetto del Petrarca su un soggetto di Lautréamont », e come: « nel film ho per la prima volta sacralizzato anche il linguaggio ». *Porcile* sta da solo a testimoniare che « il Pasolini teorico è superiore al Pasolini scrittore » (Manacorda). Gli intervalli nello svolgimento, così pasoliniano, a blocchi della trama hanno saltato troppi nodi essenziali, e le conclusioni un po' grottesche sopraggiungono inattese, impreparate. E non sono sufficienti a infondergli una parvenza d'arte e di convinzione dialettica né la suggestione manieristica del paesaggio e della scenografia — quelli dell'ultima sequenza di *Teorema* nel primo episodio, il settecento veneziano nel secondo — né la generica, astratta opposizione tra innocenza — i contadini, Ninetto, i maiali, Clémenti — e depravazione borghese. Impossibile allora allontanare il sospetto che Pasolini, come l'ultimo Godard, abbia inconsciamente ceduto alla tentazione di fare il suo bravo film all'anno. « Per chi è crocifisso alla sua razionalità straziante, / macerato dal puritanesimo, non ha più senso / che un'ari-

stocratica, e ahi, impopolare opposizione »: Pasolini aveva dunque già preventivato lo scacco nel *Progetto di opere future?* Convinto che per lui « è ancora aprile », e cosciente d'essere « pieno di limoni e di rose », non si è forse reso conto che proprio con *Porcile* scriveva un capitolo di quella « ancora vacante Morte della Poesia » che, nel lontano 1963, si proponeva di realizzare (dopo la « Passionale Storia della Poesia Italiana »)?

La suggestione, l'emozione, la necessità che in *Porcile* affiorano solo saltuariamente — splendido ad esempio il sacrificio delle teste degli uccisi al dio vulcano, anche se il gesto quasi liturgico non ha il potere di investire Clémenti dell'aureola di messia della rivolta ideale, predestinato come tale a venir esposto alle fiere come un martire —, investono quasi costantemente il film precedente, quel *Teorema* che non ha ancora finito di sollevare echi contrastanti all'estero e che, ad ogni nuova visione, nulla mostra di aver perso della sua capacità di seduzione. *Teorema,* summa in cui confluiscono le istanze religioso-sociali del *Vangelo,* la « delusione della storia » di *Uccellacci e uccellini* e l'indagine autobiografica sul tema della colpa e della responsabilità umana di *Edipo Re,* sembra nato casualmente all'interno della produzione pasoliniana, mentre in realtà ne è forse l'opera più maturata e decantata. « Mentre scrivevo *Teorema,* ha preso forma in me la costruzione di *Edipo Re*... I temi del divino e dell'incesto, che si trovano nel cuore di *Teorema,* hanno ridato vita ad *Edipo Re* che si è imposto alla mia fantasia con forza e che ho girato per primo ». Trasposte sul piano del mito edipico talune persistenti ossessioni e conflitti personali, dopo *Edipo Re* Pasolini ha potuto ritornare sulla abbozzata settima « tragedia in versi » — così nacque *Teorema* nel '65 — e, accortosi che « l'amore tra questo visitatore divino e questi personaggi borghesi era molto più bello se silenzioso », in attesa di trovare il modo di farne un film buttò giù un racconto « molto schematico e molto rozzo ». Il racconto divenne « opera letteraria autonoma » con una successiva « elaborazione come sceneggiatura ». « Dunque *Teorema* ha due momenti », si è come « diviso in due rami: uno cinematografico e uno letterario. Si tratta dunque di uno stranissimo rapporto tra letteratura e cinema ». Nacque così la più discussa parabola sui rapporti religiosità-borghesia e sul posto del sacro (inteso pasolinianamente: « i miei rapporti con le cose sono pieni di mistero e di sacro, per me niente è naturale nemmeno la natura ») nel mondo odierno.

Scandalo su « Teorema » e scandalo del teorema

Rasentando lo schematismo e un rigidismo geometrico, *Teorema* narra allegoricamente la parabola di una visitazione, in seno ad una tipica fa-

miglia borghese d'oggi, di un misterioso Ospite extranaturale, focalizzando l'attenzione sul momento del distacco e sul processo di involuzione in cui esso precipita a uno a uno i cinque protagonisti. Contrariamente a quanto si è scritto e ripetuto da ogni parte, il veicolo, non reale ma simbolico e allusivo, di questa visitazione-seduzione, nel film almeno se non nel libro, non ha grande importanza. Solo un malinteso moralismo, l'incapacità di analogare e l'innata difficoltà a leggere i simboli come tali e a intendere i singoli elementi di una parabola in subordinazione al senso allegorico di fondo, possono aver originato uno scandalo. Se è innegabile una certa impurità nel discorso continuamente oscillante tra astrazione e sessualismo — gli indugi non sempre motivati sul grembo e sugli abiti dell'Ospite, e di contro una totale svestizione da ogni fascino sanamente sensuale nei personaggi femminili — non si cade nel grottesco quando si insinua di riscontrare nel film una « volontà di profanazione del sacro » e un « pansessualismo tellurico »? Non si è per caso montato « sul » film quello scandalo che ci si è rifiutati di percepire « nel » film? (1). Il vero « scandalo » di *Teorema* non va ricercato nella seduzione — che è semplice veicolo, mezzo, linguaggio espressivo di un contatto con una realtà

---

(1) La polemica del premio Ocic, assegnatogli contrastatamente a Venezia, contestato su quasi tutta la stampa ufficiale cattolica e diciamo conservatrice, è nota. Ormai non interessa che la politica interna di questo premio, in sé non più discutibile di tanti altri. È incontestabile comunque che Pasolini ha involontariamente contestato questo premio ponendolo in crisi. Dieci anni dopo, con minore virulenza e pubblicità quanto ad estensione ma con più acredine, si è ripetuto lo scandalo de *La Dolce Vita,* un film che, oggi, comparandolo con il *Satyricon*, sembra un film da oratorio. È noto l'intervento di Vittorini nel '59 a proposito dei cattolici « che non capiscono niente, che non riconoscono un loro figlio ». Oggi *Lettres Françaises* scrive senza tema di smentite: « *Teorema* è il tipo stesso dell'opera perfettamente ricuperabile da quelli che oggi la denunciano 'avec une pieuse indignation'. Non mi meraviglierei che, come la *Giovanna d'Arco* di Dreyer condannata da dei preti, *Teorema* sia un giorno canonizzato da altri preti » (5 febbraio).

Le accuse? Più o meno quelle del '59. Vilipendio della religione e della famiglia, malafede nella satira della borghesia italiana, incitamento al libertinismo. Il falso miracolo, la diva personificazione della naturalità del sesso travestita da prete, il Cristo dal sorriso eginetico sospeso ad un elicottero, l'orgia nel castello e nella villa sulla spiaggia de *La Dolce Vita* si chiamano, in *Teorema*, l'adombrato incesto figlia-padre, la pretesa di rivestire di attributi divini Eros in un « pasticcio di Marx, Freud, Cristo e Oscar Wilde ».

Citiamo solamente due esempi significativi. Il p. Riquet su *Le Figaro* (11 marzo): « mi rifiuto di considerare come un cammino verso Dio questa successione di accoppiamenti più o meno sordidi che costituiscono la maggior (?) parte di questo film... In ogni caso la visione dei giochi erotici largamente diffusa dalle nostre tecniche audiovisive non sembra ispirare alla gioventù d'oggi una particolare stima della castità ». L'abate Six su *Le Monde* (5 aprile), pur difendendo il film, che intanto aveva incontrato molti consensi in tutta la nazione (in particolare si veda l'intervista con Oraison in *Le Nouvel Observateur* del 10 marzo: « l'Ospite è ben più il Cristo che un angelo-demonio, perché l'amore che Egli apporta è un 'altro'

più profonda, trascendente — ma nelle implicazioni che essa comporta nella seconda parte del film, la sola che realmente abbia importanza nel miracolo della serva, nell'urlo del padre. Quando l'Autentico, l'Ospite, priva brutalmente della sua comunione i visitati prima che siano in grado di riconcepire quell'Autenticità, piovuta come manna nel deserto della loro piatta esistenza, fatta di menzogne, di meschine abitudini e di falsa sicurezza; quando sotto le movenze di Eros apparirà nell'Ospite la spada dell'angelo sterminatore, del messaggero del Dio impietoso del Vecchio Testamento — sono espressioni dell'autore — i cinque protagonisti dei corollari del teorema « non sono più capaci di concepire la menzogna e si trovano immersi in un periodo di crisi, che è già una specie di salvezza » (Pasolini). « Quando eri vicino — confessa il figlio Pietro — non ho realizzato, e ora che te ne vai... ». Ora il contrasto con la realtà nuova si fa insostenibile. Ciascuno dei quattro borghesi tenterà di evadere, di attraversare in una direzione la valle della morte in cui li ha condannati il loro essere borghesi. Meta comune sarà un deserto, quello d'una pittura senza ispirazione per il figlio, quello della schizofrenia per la figlia, quello del sesso per la madre, quello della tebaide per il padre.

L'innata tendenza pasoliniana verso il mito, la sua predilezione per Marx e Freud — « Sotto il segno / primario di Marx e quello a seguire / di Freud ristabilirò nuove gerarchie / nel regno degli amori poetici: e alla esistenza / letteraria opporrò col mio umiliato ingegno / la nozione di Inespresso Esistente / senza di cui ogni cosa è mistero », annunciava nel *Progetto* —, la sua curiosità per il problema religioso, la deliberata volontà

amore al di là del sessuale, è l'amore incarnato che fa scoprire a ciascuno l'insufficienza radicale di ogni soddisfazione nel tempo. Se questo film non avesse una portata religiosa profonda, non se ne sarebbe discusso »), vi legge una spiegazione « materialista delle religioni rivelate » e un « incitamento rivolto agli spettatori a guardarsi 'du mauvais levain des religions révélées' ».

La critica di 'sinistra' — citiamo il caso di *Filmcritica* e di *Cinema Nuovo*, che in un primo tempo aveva ignorato il film riservandogli una notarella — non mostrò di apprezzare la contaminazione sociologico-religiosa della « invettiva antiborghese filtrata al tornasole impietoso di un messianismo visionario » troppo ambiguo. Pasolini avrebbe tradito l'ispirazione originaria (quella di *Accattone*?). « Lo spunto di partenza prometteva di misurare il valore della religione nel nostro tempo e nella nostra società secondo il filone realistico, graffiante, antiborghese de *La Ricotta*. Purtroppo però Pasolini non è andato al di là di una contrapposizione manichea, e in definitiva piuttosto reazionaria, fra la borghesia neocapitalista, che sostituisce (?) ai valori autentici il sesso e la pseudo arte o la follia, e il mondo arcaico delle campagne, ancora capace di sacrifici e miracoli: dipingendo la prima con moduli alla Antonioni applicati a freddo, il secondo con scampoli felliniani ». Anche l'autore di questa breve nota si lascia prendere da una 'contrapposizione manichea', procedendo con moduli alla Lukács applicati a sproposito e con scampoli realistici. La contrapposizione manichea non è tanto tra borghesia e proletariato contadino, ma tra amore, di cui è capace il secondo, e coscienza-sentimento di colpa, di cui si è resa schiava la seconda.

di provocazione e l'innegabile carica di autobiografismo-narcisismo, confluendo in un'opera così ambigua finiscono necessariamente per appesantirne l'ispirazione. Se è breve il passo tra ambiguo ed equivoco — non è mancato chi ha brillantemente sintetizzato la portata del film nella battuta: « pasticcio di Marx, Freud, Cristo e Oscar Wilde » — ci stanno tutti i cinque corollari del film ad impedirlo. « In un mondo che ha smarrito ogni dimensione metafisica — precisa l'autore — irrompe all'improvviso e misteriosamente l'Autentico ». Siccome l'Ospite non parla, il posto del dialogo è preso poeticamente-simbolicamente dalla seduzione erotica. (Il rapporto d'amore non è servito da sempre ad alludere velatamente ad una presa di contatto globale con la Realtà, dai mistici agli orientali, ai primitivi, alla stessa terminologia ebraica secondo cui « conoscenza » connota unione fisica? »). « Era perciò necessario che ci fossero tra l'Ospite e i membri di questa famiglia dei rapporti amorosi, nei quali si concentra tutto il simbolo e il significato del film ». « Il mio film, come tutte le scene che lo compongono, è un film simbolico ».

La vera natura dell'Ospite

« Attraverso il bene che mi hai fatto ho preso coscienza del mio male », questo il senso costante dei quattro discorsi d'addio, su cui ritorneremo. L'Ospite o la coscienza? Non può essere semplicemente un demone. Se semina sul suo sentiero la completa distruzione, e se si ammanta delle movenze di Eros, non prende mai l'iniziativa, si lascia passivamente ricercare, senza cadere vittima del suo potere di seduzione, e a lui sono imputabili la guarigione fisica del padre e il potere miracoloso della serva. È dunque un dio? Pasolini si sbizzarrisce, nel libro, a moltiplicare le qualificazioni del suo « Adorabile capitato nella famiglia ». È il Rivelatore, il Visitatore del Vecchio Testamento — come tale viene « annunciato » da un « angelo », lo spiritello del postino Angelo — « un inviato cioè che rappresenta il Dio Padre », Sterminatore, l'Innocenza, l'Autentico, l'Adorabile — come nella poesia di Rimbaud — e più spesso semplicemente l'Ospite. « Questo personaggio — attingiamo ancora dall'autore — ha finito col diventare ambiguo, a metà strada tra l'angelico e il demoniaco. È bello, dolce, ma ha qualcosa di volgare anche (non per niente è un borghese anche lui). Ha quel tanto di volgarità che ha accettato di avere per scendere tra questi borghesi, perciò è ambiguo ». Tutto bontà ma non senza ironia, « completamente privo di riconoscibilità, mediocrità, volgarità » — anche le contraddizioni favoriscono la comprensione di un'opera: « certo non è un piccolo borghese, ma ha la sensualità innocente e la grazia di un ragazzo del popolo » — « è, se mai, Dio, il Dio Padre ». A nostro avviso l'identificazione dell'Ospite,

dal momento che conosciamo i modi del suo comportamento, non offre dubbi. Sotto la sigla erotica avvertiamo il terribile Dio del Sinai, l'angelo sterminatore della borghesia direbbe Buñuel, e non il « tutto è amore » di Freud. Rimbaud e il Vecchio Testamento. Tali riferimenti, espressamente invocati dall'autore, non sono casuale citazione, e meritano un discorso a parte. L'Ospite si manifesta e sparisce come l'Adorabile di Rimbaud in *Les Déserts de l'Amour,* lasciando il visitato in un'angosciosa, disperata ricerca; e purifica distruggendo alla maniera del Dio dei profeti.

Nella prefazione all'evocazione-allucinazione del duplice incontro del poeta diciottenne con una 'serva' e 'una signora di città', leggiamo: « dai sogni seguenti, i suoi amori, dalla loro continuazione e dalla loro fine scaturiscono dolci considerazioni religiose ». È innegabile che Pasolini svolga il suo teorema nel clima da *Illuminations* del poemetto rimbaldiano, scritto nel periodo della forzata separazione dall'amico Verlaine, e che tradisce un autobiografico senso di colpa e di autopunizione, con conseguente abbandono ad un erotismo eterosessuale. Dall'arrendevolezza di « petit chien » della serva, allo sconvolgimento — « un affanno senza nome » — successivo alla partenza della visitatrice (al maschile, in Pasolini), di « colei che doveva andarsene ». « Nella mia indicibile debolezza le caddi sopra e mi trascinai con lei fra i tappeti... La donna scomparve, io versai più lacrime di quante Dio abbia mai potuto chiedermene. Uscii nella città sterminata (come Lucia)... Gli amici cui domandavo: dove si trova? davano risposte false... Correvo in un giardino sepolto, mi hanno respinto... Infine sono sceso in un luogo pieno di polvere (seppellimento della serva?) e ho lasciato esaurirsi tutte le lacrime del mio corpo e il mio sfinimento mi tornava sempre. Ho capito che Ella apparteneva alla sua vita di ogni giorno (qui comincia la citazione del film); e che il turno di bontà avrebbe messo più tempo a riprodursi che una stella. Non è tornata e non tornerà mai, l'Adorabile che era venuta da me, cosa che non avrei mai presunto. Davvero, stavolta ho pianto più di tutti i fanciulli del mondo ».

Vicino al nome di Freud occorrerà dunque fare quello di Rimbaud, per l'Ospite di *Teorema.* « Una sera apparve un Genio — si legge in una delle *Illuminations* — di bellezza inconfessabile: dalla sua fisionomia e dal suo contegno traspariva la promessa di un amore multiplo e complesso, di una felicità indicibile, insopportabile ». E Pasolini: « questo personaggio ambiguo è la causa di un amore fuori dei compromessi, fuori dei patti con la vita, un amore scandaloso, un amore che distrugge, che modifica l'idea che il borghese ha di sé ». « L'autentico è l'amore », perché « autentico è l'amore che suscita ». Ciò che non è facile stabilire è perché a tale « amore » l'autore abbia dato attributi biblici. O perché al suo « dio contadino e un po' folle » Pasolini abbia insegnato tutte le arti della seduzione erotica... ma solo allo scopo di risolvere un teorema anti-

borghese. Il profeta Geremia (capo 20), in uno sfogo che rasenta la bestemmia — « maledetto il giorno in cui sono nato! » — alternato a momenti di fiducioso abbandono — « ma Dio al mio fianco è come un prode valoroso, che prova il giusto e vede i reni e il cuore... » — che Pasolini ha accuratamente evitato di riportare, si lamenta con Dio di avergli imposto una missione superiore alle sue forze. Pur senza « assumere il divino », Pasolini riferisce la più ambigua di queste espressioni al padre: « Mi hai sedotto, o Dio, e mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato e hai prevalso ». È lo stesso Dio che, nell'Esodo, « fece piegare il popolo per la via del deserto » (da questa citazione deriva il leit-motiv del deserto?); il Dio con cui, all'alba, il padre lotta in sogno come Giacobbe con l'angelo, uscendone spossato. Dal momento che è probabilmente questo Dio a compiere i miracoli della serva, a spingere nel deserto della spogliazione (e del nulla?) il padre e a richiamare nella penombra della chiesa di campagna la madre sconvolta da avvilenti esperienze erotiche, concluderemo che *Teorema* è un film religioso?

E' un grosso problema, che andrebbe studiato a sé, quello della religiosità di Pasolini. « Il mio sentimento del divino è un sentimento informe, psicologico, che ho trovato depositato in me con la nascita... Questa apertura ascetica, questo senso di vita vista sotto il profilo dell'eternità c'è continuamente nelle mie opere, ma senza esplodere mai fino all'assunzione del divino... La parola Dio io la prendo come sacrale; io chiamo sacralità la mia incapacità di vedere nella natura la naturalezza... A me tutto sembra investito di una specie di luce importante, particolare, che è appunto meglio definire sacrale. Tuttavia questa parola " sacralità " è così ambigua, vaga, ricca di significati che in essa intendo enucleare anche l'idea di Dio che avete voi credenti ». Preso atto che « l'oggetto della ricerca di Freud e di Marx non mi interessa poi tanto », rilette le interviste agli operai sulla donazione della fabbrica in apertura di film e ai contadini dopo il miracolo della serva, omessa nel film e pur tenendo conto della posizione contestatrice di Pasolini — « Dio è lo scandalo, e se il Cristo risorgesse sarebbe nuovamente lo scandalo di oggi come lo fu del suo tempo » — sarebbe erroneo ritenere *Teorema* un film strettamente religioso, o irreligioso. E' un'opera che si avvale ampiamente di elementi religiosi, manipolati ai fini di una dimostrazione tutta laica. Pasolini si è architettato, partendo dalla Bibbia, un Dio di comodo. Non una persona tra persone, ma un giustiziere sociale, che con l'Agape cristiana non ha quasi nulla da spartire. Pasolini ha capovolto il modo di procedere del Dio cristiano; la comunione di conquista, che segue normalmente alla fase ascetica, è in *Teorema* un postulato iniziale. Pasolini o non sa o dimentica che, come osserva Unamuno, « desiderare di unirsi a Dio non è tanto perdersi in lui, annegarsi in lui, quanto possederlo più che esserne posseduti... perché la religione

non è un desiderio di morte o di annichilimento, ma di totalizzarsi, un desiderio di vita ».

Nel finale di *Edipo Re* il suggerimento sofocleo aveva la meglio su quello freudiano (Edipo va a perdersi nel covo verde di pioppi e acque dove è stato allattato: « la vita finisce dove comincia »). In *Teorema,* film prereligioso che vuol camminare, come nel finale del *Pellegrino* fa Charlot sulla linea di confine, su due binari in un arbitrario impasto di istanze sociali e religiose, è possibile sostenere che nessuna ha la meglio. Non è il film del superamento, ma quello delle frizioni tra due contrastanti concezioni compresenti. Al più si può insinuare che Pasolini, partito dall'istanza marxistica, per strada è venuto progressivamente a patti con quella religiosa. Tanto che resta plausibile la interrogazione sul destino finale della sua emblematica famiglia. C'è pur sempre una logica dell'ambiguità, insacrificabile ai fini di una dimostrazione oltremodo impoetica: a differenza di *Porcile* il fascino di *Teorema* non va ascritto al fatto di aver saputo contenere la tentazione ideologica? La pietas del « Lux perpetua » del Requiem mozartiano, come le arcane trombe del Magnificat monteverdiano in *Mouchette,* sembra promettere anche ai borghesi una qualche « specie di salvezza ». Colui che svuota i ricchi ed esalta gli umili (come Emilia e Mouchette) è pure, come dice Lutero, il Dio che quando vivifica lo fa uccidendo, e quando conduce in cielo lo fa trascinandoci all'inferno, perché « soltanto il vuoto diventa pieno, soltanto il nulla diventa qualcosa ». La perdita della falsa coscienza e sicurezza, l'accettazione del proprio fallimento e della propria inutilità nel deserto della solitudine sono, per la famiglia, anche una invocazione e una promessa. Dice il salmo: « è nel deserto senza cammino e senza acqua che ti incontrerò ». Viene alla mente la isolata invocazione con cui Strindberg chiudeva la carneficina di *Sonata di spettri:* « Redentore del mondo, salvaci, noi ci perdiamo ». Il " su di loro anatema " è velato di trepidazione, se non sospeso. Preferiamo d'altronde credere al Pasolini ingenuo di *Teorema* che si confessa in pubblico, con il candore di chi si sente disgiunto interiormente, più che all'ideologo che lancia scomuniche contro gli ex nazisti e si vanta di aver « ammazzato il padre e mangiato carne umana ».

« Teorema », « L'angelo sterminatore », « Come in uno specchio »

La duplice istanza di *Teorema* e i modi della narrazione richiamano il confronto con due opere di Buñuel e di Bergman. In Buñuel è presente, sotto forma di allegoria, la medesima, amara, condanna della borghesia. Di Bergman abbiamo qui la rigorosa, sofferta ricerca di un contatto con il divino, tema centrale della trilogia (che, dopo i barlumi delle "luci d'inverno", ripiegherà nel deserto del "silenzio di Dio"). *L'Angelo Stermi-*

natore ha del teorema l'impostazione e il procedimento narrativo. Come la famiglia di Pasolini, i borghesi di Buñuel — assioma — si incontrano inaspettatamente con un Ospite, la invisibile e magicamente operante spada della morte, che li isola per un tempo indeterminato dal resto del mondo. Buñuel, come Pasolini, registra impietosamente le fasi del progressivo sgretolarsi della loro onorabilità di maschera in lenta regressione ad uno stadio primitivo di vita. Come la serva pasoliniana, anche la servitù della villa messicana, presentendo il naufragio, abbandona per tempo la nave, ad eccezione del maggiordomo integrato e borghese cui toccherà la sorte comune. Narrate con una analoga logica del sogno — che Buñuel, da surrealista, dilata oltre misura, fino a rasentare talora il gratuito e il divertimento fine a se stesso — le due parabole sociologico-religiose sopportano e accolgono, nella loro ambiguità voluta, le più svariate interpretazioni ideologiche, morali, psicanalitiche, simboliche, religiose, poetiche... « La migliore spiegazione del film — così Buñuel presentava l'opera ai parigini — è che ragionevolmente non ve n'è alcuna ». Pasolini, di rimando: « se il film vi sembra enigmatico e incoerente, anche la vita lo è ».

Accomunati dalla condanna della borghesia in generale, i due film differiscono soprattutto nella concezione religiosa, al di là della generica critica alla religione ufficiale. Se Buñuel, « ateo-grazie-a-Dio » come si è descritto anni or sono, la riduce a strumento di potere, facendone l'alleata del perbenismo borghese, Pasolini, ateo-grazie-ai-cattolici-italiani, contrapponendo alla chiesa-istituzione la « santità che è il contrario » — concetto che riprenderà minuziosamente nel progettato film su S. Paolo — si sforza di indagare le segrete motivazioni della condanna di una borghesia antistorica e le addita nella sua incapacità di essere « autenticamente religiosa », nell'aver « sostituito l'anima con la coscienza », « la religione metafisica con una religione del comportamento » che ignora l'antico sentimento metafisico delle età contadine "naturalmente" religiose. Buñuel conclude la sua allegorica, entomologica analisi del processo della rivoluzione, con il suo effettivo scoppiare, fuori della cattedrale dove si sono "isolati", a ringraziare Dio dello scampato primo pericolo, i borghesi ignari di essersi intrappolati nella loro tomba. Pasolini, più metafisico e meno laico nella concezione e conduzione del suo teorema, e sempre meno convinto della realizzabilità di una rivoluzione sociale, preferisce chiudere con l'interrogare il silenzio di Dio (il grido del padre) e con l'indicare nel volontario sacrificio della serva una possibile via di redenzione dell'uomo. Il teorema laico di Buñuel addita invece una salvezza forse, solo nel gesto irrazionale — tanto caro ai surrealisti, che vogliono all'amore si sacrifichi tutto, situazione, famiglia, onore — degli amanti suicidi nell'angusto spazio tombale dell'armadio a muro.

Le due famiglie di *Come in uno specchio* e di *Teorema* soffrono del-

l'identico male, il silenzio di Dio. Incontrato, in Pasolini, o no, in Bergman (nemmeno per la figlia Karin), l'Amore resta lancinante ricordo o disperata aspirazione. Per i borghesi di Pasolini e per gli isolani di Bergman Dio è veramente morto. Differiscono solo le motivazioni di tale assenza. I borghesi di Pasolini non si meritano di comunicare con l'Ospite: se è sceso spontaneamente tra loro per un poco, fu solo per vendicarsi e punirli con la sua brusca sparizione. Il padre David, scrittore fallito, e la figlia Karin, malata e visionaria a suo modo autentica, personificano in Bergman due poli antagonisti della ricerca protestantico-kierkegaardiana di Dio. Tanto il sapere speculativo e astratto del primo — comune ad altri personaggi bergmaniani, dal dottor Borg de *Il posto delle fragole,* al dottor Vergerus de *Il volto* e all'Ester de *Il silenzio* — quanto il fideismo mistico della seconda non servono a svelare il volto di Dio nello specchio. Tanto meno la religione positiva, come nel caso del pastore Tomas di *Luci d'inverno.*

Quando Karin, che si rifugia nottetempo nella soffitta ad ascoltare delle "voci" dietro la "carta da parati" — così doveva intitolarsi il film —, avrà la sensazione di essere finalmente in presenza del Dio-Amore, subirà la più amara delle disillusioni. Sarà lo spostamento d'aria dell'elicottero, venuto per ricoverarla in clinica, a spalancare la porta dietro cui essa attendeva la rivelazione di Dio. Le appare invece un ripugnante e gigantesco ragno (il vuoto e la morte), che si avventa su di lei per violentarla. Karin, come Odetta, sceglierà l'altro a questo mondo, troppo sensibile per reggere la pena della solitudine ontologica. Responsabile principale della malattia della figlia, David (il suo trovare conforto nella grazia inspiegabile della religione convince poco il marito di lei Martin: durante la corsa in motoscafo rivela il suo passato tentativo di suicidio. Nel momento in cui si era trovato con la macchina in bilico sull'orlo della scarpata era nato in lui l'amore per gli altri) dichiara al figlio Minus nel finale: « Non so se Dio è l'amore o l'amore è Dio... L'amore è la prova dell'esistenza di Dio. Dio esiste nel mondo degli uomini come qualcosa di reale ». E' risaputo che tale "certezza conquistata" in *Come in uno specchio* non ha retto alla "messa a nudo" di *Luci d'inverno,* per concludere al nichilismo della "copia in negativo" ne *Il silenzio.* Sia Karin che David, nella depressione della prova, sono giunti vicino alla morte, sola certezza che loro è dato cogliere nello specchio appannato. La trilogia bergmaniana e il teorema pasoliniano, dal rigoroso punto di vista protestante nel primo caso, prescindendo dalla ricerca di tipo problematico e presentandoli come corollario di una condizione storico-sociologica nel secondo, registrano lucidamente — come il padre nei riguardi della malattia della figlia — « il corso della malattia », « la graduale dissoluzione » e il vano dibattersi delle due emblematiche famiglie sotto la condanna alla solitudine. Bergman da razionalista che, con Kierkegaard, « ha la cer-

tezza che Dio è amore », ma « non ha fede »; Pasolini da (credente?) sociologo della religione, che non riesce ad amare il Dio di cui descrive minutamente l'insostituibilità, la devastazione operata nella vita di chi ha potuto, anche solo un giorno, vederlo « faccia a faccia ».

Pur con diverse sfumature, accomuna i due film anche una concezione "medianica" dell'amore. Il tendenziale incesto tra padre e figlia di *Teorema* — l'Ospite guarirà Odetta in questo senso — in Bergman si consuma tra Karin e il fratello Minus. Tutte le esperienze di Karin del resto confinano costantemente con il sesso. Come l'Ester de *Il silenzio,* nota Donner, Karin è stata portata dalla paura e dalla freddezza degli altri — del padre, verso cui si sente portata più che verso il marito Martin, per il quale non prova alcun richiamo — a cercare la soddisfazione sessuale in se stessa. Le sue visite nella soffitta (ma i cattolici non l'hanno capito, altrimenti non avrebbero dato l'Ocic, a Berlino nel '62, a un film ambiguo almeno quanto quello di Pasolini e molto più nichilista) sono descritte come se fosse presa da una perversione sessuale: cade in ginocchio, si china in avanti, divarica le gambe. Sesso come mezzo d'attingimento del divino, anche nel caso dell'incesto? Lasciato il relitto dove la sorella è in preda ad una delle sue crisi, Minus si getta tutto tremante in ginocchio nella sua camera, si trasfigura in volto e dopo un intenso silenzio come di preghiera mormora: « Dio! » Il rapporto con la sorella lo ha strappato al terrore con cui sopportava la pubertà, alla paura del salto nel mondo degli adulti, al disgusto che provava per le donne. All'amore fisico sarebbe dunque affidato — contrariamente al caso di Lucia in *Teorema* — l'impossibile compito di colmare le distanze invalicabili tra la solitudine dell'uomo e il silenzio di Dio. Non si vuol insinuare con questo che Bergman ricalchi Lawrence: come appare abbondantemente ne *Il silenzio,* Bergman sembra provare verso l'amore fisico lo stesso schifo di Minus, lo stesso disprezzo che prova per l'uomo.

Probabilmente Bergman, come non si è mai interessato alla condizione umano-sociale dei suoi personaggi, così non si è mai seriamente impegnato nella ricerca sofferta del divino. Oggi la trilogia fa l'impressione di un alto esercizio di stile su temi solo astrattamente attinenti al problema religioso. In *Teorema* invece non si discute astrattamente sull'amore come veicolo esperienziale del divino, o sulla ontologica solitudine dell'uomo; piuttosto sul motivo: « dove il cristianesimo non rinasce, marcisce », nell'attesa che porti / un nuovo Grande Ebreo un nuovo TUTTO E' / a cui il mondo sputtanato si rivolti » (*Progetto di opere future).* Se l'uomo, in particolare il borghese, non riesce a sentire le voci nella soffitta non dipende tanto dal silenzio di un Dio mostruoso, ma dalla alienazione sociale. Nel mondo dei quartieri alti non c'è posto per Dio, nemmeno se, ipotesi, scendesse il suo nunzio tra noi ad operare il miracolo dell'autenticazione. Se la borghesia non rinasce, marcisce, per-

ché le sue azioni sono dettate dalla colpa « anziché dall'amore ». In altri termini Pasolini si interroga non sulla religione in generale, ma sul « nuovo tipo di religione che nascerà, e di cui si vedono già nelle nazioni più avanzate i primi segni ». Esso « non avrà nulla a che fare con questa "merda" che è il mondo borghese, capitalistico o socialista, in cui viviamo ». Se l'immagine di Dio non ci riempie lo specchio, dipende soprattutto dal fatto che l'uomo « finisce per perdere o tradire Dio ». Ma chi, come la serva, senza tanti problematicismi alla Bergman, sa tenere sempre lucido lo specchio, « si può salvare ».

« Dove si descrive come finiscano col perdere o tradire Dio »: le parabole del figlio, della figlia e della madre.

1) Odetta o la follia. Tipica ragazza borghese, chiusa e insicura, infantilmente dedita al culto familiare e segretamente infatuata del padre, diventa « normale » superando la diffidenza verso gli uomini, maturando come donna, nel contatto con l'Ospite. Come nel caso del fratello, il luogo dell'incontro è significativamente la stanza di quand'era bambina, dove conserva gelosamente anche un album di famiglia in cui campeggia il ritratto del padre. « Pallida e bella come la neve, che sogno o dolce pazza: tu ti sciogliEvi a lui come la neve al fuoco, le tue grandi visioni ti strozzavano la voce, l'infinito terribile smarrì il tuo sguardo azzurro ». Come l'Ofelia di Rimbaud, Odetta si scioglie tutta agli sguardi e alle mani dell'Ospite — il quadro riecheggia il *Cantico dei cantici.* Dopo la sua partenza sarà lei a soffrire maggiormente della « troppo breve guarigione », perché la ricaduta si rivelerà « ancor più pericolosa del male ». « Prima quel male non lo riconoscevo, ora sì. E adesso come potrò sostituirti? Ma forse esiste qualcuno che possa sostituirti? Credo che non potrò più vivere ». Persa tra un ricordo « troppo bello » e una realtà « che la porta dal sogno alla pazzia » — *Teorema* non potrebbe intitolarsi "come in un sogno"? — dopo aver « inutilmente recalcitrato » si chiude in un mutismo indispettito e rabbioso da schizofrenica. Colei che « non aveva saputo scegliere ed era stata scelta » ha compiuto d'istinto la sua definitiva scelta, la follia.

2) Pietro o l'impotenza cosciente di sé. Il contatto con il visitatore, rivelandogli il suo « essere diverso », lo ha « tolto di brutto al naturale ordine delle cose ». Pietro è un debole e un velleitario, sente « di dover forse arrivare al fondo di questa diversità » che ha scoperto all'ombra del "fratello maggiore", ma si domanda impaurito: « tutto questo non mi metterà contro tutto, contro tutti »? Si rifugia evasivamente nella pittura. « Non ha mai dipinto per esprimersi, ma, probabilmente, solo

per far sapere a tutti la sua impotenza. Preso da un impeto feroce di odio, da accucciato davanti al quadro si alza diritto, si sbottona i calzoni e vi piscia sopra ». E' un gesto che lo riscatta dalla generale condanna pasoliniana contro « i giovani del '68 coi capelli barbarici e i vestiti edoardiani », che parlano « di letteratura e di pittura » e « vanno ad occupare l'aula magna chiedendo il potere... ». Il suo abbandonarsi ad un automatismo ad occhi chiusi — « i barattoli di colore vanno versati direttamente sulla tela; si schizza direttamente su vetro senza concedersi il lusso di correggere » (lo si potrebbe applicare a *Porcile,* forse) — offre l'occasione all'autore di aprire un discorso sull'astrattismo e il velleitarismo artistico di sicura attualità e d'un compiaciuto autobiografismo (2). Pasolini è uno di quegli artisti che non teme di esporsi quasi fino al ridicolo. Qui ci convince, in quanto sincerità-narcisismo-sentimento di colpa-autoinquisizione-gusto della sofferenza si colorano delle luci tragiche — e ambigue — del dramma personale. Resterebbe da spiegare come mai l'autore si sia sfogato così sarcasticamente prendendo di mira proprio questo ragazzo a cui di positivo concede soltanto la coscienza della propria sterilità.

3) Lucia o il vuoto del moralismo borghese-cattolico. « Non ha

---

(2) « Bisogna tentare nuove tecniche, che non assomigliano a nessuna operazione precedente, per evitare la puerilità, il ridicolo. Costruirsi un mondo proprio con cui siano impossibili confronti, per cui non esistano precedenti misure di giudizio che devono essere nuove come la tecnica. Nessuno deve capire che l'autore non vale niente, che è un essere anormale, inferiore, e che come un verme si contorce e striscia per sopravvivere. Nessuno lo deve mai cogliere in fallo di ingenuità. Tutto deve presentarsi come perfetto, basato su regole sconosciute, e quindi non giudicabili; come un matto, sì come un matto. Vetro su vetro, perché non sono capace di correggere niente, e nessuno se ne deve accorgere. Un segno dipinto su un vetro corregge senza sporcarlo un segno dipinto prima su un altro vetro. Ma tutti dovranno credere che non si tratti del ripiego di un incapace, di un impotente, ma che si tratta invece di una decisione sicura, imperterrita, alta e quasi prepotente. Nessuno deve saperlo che un segno riesce bene per caso, per caso e tremando, e che appena un segno si presenta riuscito bene per miracolo bisogna subito proteggerlo, custodirlo come in una teca. Ma nessuno, nessuno deve accorgersi. L'autore è un povero, tremante idiota, una mezza calzetta; vive nel caso e nel rischio, disonorato come un bambino. Ha ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre ».

« Le Poète — si legge nell'*Albatros* di Baudelaire — est semblable au prince des nuées »; ma, una volta « exilé sur le sol au milieu des huées / ses ailes de géant l'empêchent de marcher ». Diventa allora lo zimbello dei marinai, inetto e vergognoso abbandona allora ai suoi fianchi, come remi, le candide grandi ali inerti. Non solo per i processi subiti, Pasolini ha un suo diritto a collocarsi tra i poeti maledetti. « Ah oscura tortuosità che mi spinge ad un destino di opposizione... Ma non c'è altra alternativa alle mie opere future », presentiva fin dal *Progetto,* nel 1963. E in *La realtà*: « A questo mi sono ridotto: quando / scrivo poesia è per difendermi e lottare / compromettendomi, rinunciando / a ogni antica mia dignità: appare / così indifeso quel mio cuore elegiaco / di cui ho vergogna ».

mai provato nessun interesse reale per nulla ». Posta dall'Ospite davanti allo specchio, scopre per la prima volta, nella sua vita tutta perbenismo e noia, un « vuoto pieno di convenzioni » che ora valuta lei stessa « di una profonda bruttezza morale ». « Non so come ho potuto finora vivere in tanto vuoto, riempito di falsi e meschini valori, da un orrendo cumulo di idee sbagliate... Tu m'hai strappata ad una reputazione di borghese casta, che m'importa? » Come la protagonista di *Bella di giorno,* sente prepotentemente il bisogno, latente da sempre sotto l'esteriore moralismo puritano, di cercare « un sostitutivo di quel corpo e di quell'anima col corpo e coll'anima di un giovane che gli somigli ». E' l'illusione che il miracolo possa ripetersi, che l'Insostituibile — come ha subito capito Odetta — ritorni a lei nella cruda ripetizione a freddo del rito sessuale. Fisserà invano il volto dei giovanotti di periferia, coi quali fa, senza riceverne, l'amore. I vestiti d'uno di essi sparsi disordinatamente sul pavimento le richiameranno quelli così luminosi dell'Ospite, che essa si era accostata alla guancia con venerazione; quasi fossero di un dio. A sottolineare l'amarezza del contrasto la macchina indugia sul corpo nudo del giovane, animalescamente addormentato dopo quell'amore sbrigativo e tutto fisico, insieme all'incesto di *Götterdämmerung* uno dei meno morbosi che ci sia successo di vedere sullo schermo. La soggettiva di Lucia, che si prepara a lasciare la stanza come una colpevole, esprime con verità e immediatezza la folla di pensieri che le agitano la mente; così come il suo (stupendo) scatto di rabbiosa delusione, una volta ritrovatasi all'alba nella macchina più sola e insoddisfatta che mai. Il leit-motiv del deserto battuto dal vento non era mai giunto così a proposito come in questo deserto del sesso a suggerire distruzione e solitudine. Disorientata, pentita, in preda a rimorsi si rifugia in una chiesa di campagna. Ma non è un evadere ancora una volta le scelte necessarie, un cedere alla ricerca di un facile conforto nelle pratiche tradizionali della religione che non implicano un'intima "conversio"? « Il suo disorientamento nasconde una sola ferrea volontà, ma quale? Forse non è che un irrigidimento, un rifiuto, un no detto ad una verità sia pure infima, scarsa e disperata (si ricordi la trilogia bergmaniana)... Non entreremo nella sua coscienza. Fattasi il segno di croce, è rimasta immobile presso la porta: non c'è altra espressione che quella dovuta al liquido nerume dei suoi occhi fissi, fissi e perduti. È verso quel Cristo, appeso alla croce ha l'aria di un giovane spirituale un poco idiota e ambiguo, che essa si sente attratta, lasciando il suo magro corpo lì, vicino alla porta, come una spoglia ritornata alla sua vecchia vita ». Diversamente dal finale del film di Buñuel, dove l'angelo sterminatore si è piazzato sulla porta, non sappiamo cosa trattenga Lucia nella penombra — mistica e mefitica insieme — della chiesetta brianzola, come ignoriamo cosa condurrà nel deserto suo marito. Tale

voluta ambiguità non ci autorizza a credere che anche per loro la condanna alla solitudine non sia senza appello?

Le parabole della serva e del padre

4) « Complicità tra il proletariato e Dio ». Così s'intitola un capitolo dedicato ad Emilia, « ragazza senza età, un'alto italiana povera, un'esclusa di razza bianca, proveniente dai posti che hanno dato i natali ad una santa (!) che probabilmente le somigliava, santa Maria Cabrini ». Fu lei a ricevere l'annuncio della venuta dell'Ospite, a cedere per prima al suo fascino. Il trasporto, senza falsi ritegni, che prova verso quel giovane immerso nello studio è tale da spingerla senz'altro indugio al suicidio (sarebbe sufficiente questa sequenza a scoraggiare i partigiani dello scandalo sul film). L'Amore, venuto a portar la Morte di ciò che è inautentico, ha « presentito quel pianto e quei singhiozzi pazzi ed accorre a soccorrerla, animarla, confortarla ». L'Ospite dei padroni non disdegnerà di distendersi sul letto della serva, che d'ora in poi, come in Rimbaud, sarà animata da una sola preoccupazione: prevenire i suoi desideri, come « un petit chien ». Rifuggendo alle spiegazioni verbali, lo accompagnerà al taxi — si dividono il peso della valigia — e « non guarderà nemmeno la strada per dove s'è allontanato ». « Coscienza senza parole », « il tuo dolore è inconsolabile e non ha nemmeno bisogno di chiedere consolazione perché tu vivi tutta nel presente, e come gli (evangelici) uccelli del cielo e i gigli del campo tu non ci pensi al domani ». Prende l'autobus dei poveri, giunge al cascinale della sua infanzia salutata solo da due bambini, si avvia come un'addolorata — che « sa dove trovarlo » — ad una panca, donde rifiuterà di rialzarsi se non per muovere i passi verso la sepoltura. In questa che è probabilmente la sequenza più ricca di suggestione — un paesaggio trasognato e sottilmente mesto, un clima naïf, da ex voto, fuori del tempo, un'assoluta verità e pudore nei sentimenti, una stilizzazione che riesce a ricreare un mosaico razionale in cui tutto è essenziale, « sacrale » (direbbe Bertolucci) come quegli impercettibili movimenti di macchina, tesi a captare con stupefazione un mondo contadino primitivo e mitizzato come le colline piemontesi di Pavese — colpisce la sovrumana immobilità di Emilia in lutto, l'essenzialità dei suoi gesti (quando indica le ortiche per significare di che genere di cibo vuol nutrirsi), l'autenticità con cui quella gente semplice accetta il miracolo e la levitazione della santa. (Dal tempo di Dreyer il cinema non ci aveva presentato un miracolo così verosimile: Emilia è qualcosa di mezzo tra il folle Johannes di *Ordet* e il Cristo del *Vangelo*). « Essere testimoni di un fatto simile non è cosa da tutti i giorni. La gente sa ritrovare i gesti e le azioni che ci vogliono in simili casi, riconoscendo davanti ai propri occhi l'antica

e ben nota presenza di Dio ». Anche in *Porcile* i paesani, esprimendo la loro solidarietà col giovane Julian sbranato dai porci, sono i soli a comprendere. Essi soli possiedono quel « metafisico sentimento religioso dell'antico mondo contadino, che nasce dall'amore, e non dal sentimento di colpa o dal moralismo del comportamento e della coscienza » come in Lucia.

Mater Dolorosa come nel *Vangelo,* è la madre di Pasolini quella donna in nero che accompagna Emilia alle prime luci dell'alba verso la periferia. Due figure giottesche, rituali, in cammino verso un calvario. Emilia, immersa fino al collo nel fango — « scesa in un luogo pieno di polvere... ho lasciato esaurirsi tutte le lacrime del mio corpo » (Rimbaud) — si offre in espiazione « come cibo alle mandibole della scavatrice ». « Non per morire — mormora alla sua compagna — ma per piangere... e non sarà una sorgente di dolore ». Nel suo gesto non va ricercata soltanto « la metafora di un sottoproletariato sconfitto che, per sopravvivere, deve farsi seppellire nei luoghi che furono suoi ». Pasolini conosce troppo bene san Paolo per non alludere al « consepolti con Cristo, con Cristo risorgerete ». Dalla pozzetta alimentata dalle sue lacrime, come in una *Fontana della vergine* proletaria, nasce una sorgente miracolosa per gli operai del cantiere (così nel libro). *Teorema,* « cominciato come una vicenda per portare a Dio », nel sacrificio di Emilia abbozza forse la strada che vi conduce. Non vittimismo o evasione, ma mistica testimonianza e monito. Nell'autoimmolazione della serva — « bisogna che uno muoia per il popolo » sentenziava Caifa nel *Vangelo* —, nella spogliazione totale del padre, nella fede dei contadini ancora capace di miracolo, sta il solo, reale scandalo di *Teorema.* Appare così che l'unica chiave del teorema è quella religiosa. Mostrano di dimenticarlo un Argentieri, interpretandolo come « la scoperta della propria tragedia esistenziale, evidenziata attraverso un rapporto amoroso-comunicativo (solo orizzontale) e priva di soluzioni »; un Moravia, che vi rileva semplicemente « una proiezione della crisi storica su piano religioso » (non è forse altrettanto vero l'inverso?). Non comprendiamo come Moravia possa interpretare la parabola della serva partendo dalla comoda premessa che il visitatore non è che un « dio psicanalitico marxista ». Se la sua partenza scatenasse soltanto « le furie dell'alienazione sociale e della derealizzazione psicotica », allora si potrebbe agevolmente qualificare l'intera vicenda della serva uno « scivolone nell'oleografia », come fa il critico di *Cinema Nuovo.* Il corollario della serva è in *Teorema* un po' quello che rappresenta, in *2001 Odissea nello spazio,* il misterioso monolito di forma perfettamente levigata che gli astronauti rinvengono inspiegabilmente sulla luna, religioso simbolo di un mistero che attende puntualmente l'uomo in ogni successiva fase della sua evoluzione. La sua presenza turba i nostri sistemi, le nostre certezze. Anche in virtù del montaggio la vicenda della serva

funge da costante comparazione con quelle dei borghesi. Ad Emilia immobile sulla panca vien contrapposta Odetta sconsolatamente immobile su una poltrona; ai piedi nudi del padre che si aprono un varco tra gli astanti verso il deserto, Emilia che all'alba balza in piedi per iniziare il suo ultimo viaggio; all'impotenza creativa di Pietro nel suo atelier, la processione del miracolo; al rifugiarsi nella chiesa vuota della borghese Lucia, la misticamente goffa levitazione della contadina, salutata gioiosamente da uno scampanio e circondata dalla testimonianza di fede — fede è « fermarsi turbati davanti a Dio », dice Barth — di tutta una collettività. A questo punto, che Pasolini creda o no nella forza che opera il miracolo della serva ha poca importanza, come la questione se Kubrick e il suo sceneggiatore Clarke adombrino nel parallelepipedo onnipresente il Dio della creazione. Il mistero è là, affascinante e conturbante, inspiegabile ma indiscutibilmente vivo. Che nel suo campo magnetico si voglia o non si voglia entrare è un'altra faccenda.

5) La parabola del padre Paolo, l'ultima a concludersi, dopo quella di Emilia — il primo e l'ultimo dei visitati vanno considerati parallelamente — non offrirà più dubbi. La sua avventura inizialmente si distingue da quella degli altri per una preoccupazione d'ordine razionale: non cede all'istinto senza riflettere. Tutto comincia dopo un'alba dal « chiarore miracoloso nel senso di una presenza nuova, che non ha significato e che pure è una rivelazione: non c'è evidentemente proporzione tra i miracoli rivelati e tutte le altre cose che si fanno nella vita ». Risvegliatosi « tremante per un terribile dolore », come dopo una lotta dall'autore paragonata a quella di Giacobbe con l'angelo, la passeggiata-presagio nel parco lo conduce a scoprire il sonno profondo del figlio stretto all'Ospite come a un fratello. Nessun conforto può ottenere dalla moglie, lo ritroviamo, malato, in conversazione con l'ospite puntualmente venuto a confortarlo. A un certo momento, « gli solleva le gambe sulle spalle », come il contadino Gerazim del racconto tolstoiano. Padre e figlia allora non hanno più difficoltà a comprendere che « il corpo intatto dell'Ospite è misura di un altro mondo, quella della innocenza salvatrice ». Più tardi, nelle escursioni in macchina verso il fiume autunnale, Paolo avvertirà quanto sia « difficile trattare » con chi « è venuto a distruggere », la cui pietà appare « subordinata a qualche altro misterioso disegno ». « In me la distruzione non poteva essere più totale: hai distrutto semplicemente l'idea che ho sempre avuto di me. Ora io non riesco a vedere assolutamente niente che possa reintegrarsi nella mia identità. Che cosa mi proponi? Uno scandalo simile a una morte civile, una perdizione completa di me stesso. Come può far questo un uomo abituato all'idea dell'ordine, del domani e soprattutto del possesso? ».

« E se donassi la fabbrica agli operai »? È una decisione improvvisa,

scandalosamente pubblica come quella di un Francesco d'Assisi. Il rito di spogliarsi alla stazione centrale è un simbolico congedo dal mondo che gli si è rivelato insopportabilmente falso; così come l'ultimo struggente sguardo al misterioso giovane è un patetico addio all'amore. « Si è spogliato imperterrito e assorto lontano, quasi non sapesse più distinguere la realtà dai simboli; oppure, forse, come se si fosse deciso a valicare una volta per sempre i vani e illusori confini che dividono la realtà dalla sua rappresentazione. Cosa che fanno gli uomini che qualche fede distacca per sempre dalla loro vita ». Quanto non riescono a comunicare le immagini viene esplicitato dal lungo monologo del testo. « Triste risultato se il deserto io l'ho scelto come il luogo vero e reale della mia vita... Misera, prosaica conclusione di una vicenda cominciata per portare a Dio. Ma cosa prevarrà? L'aridità mondana della ragione, o la religione, spregevole fecondità di chi vive lasciato indietro dalla storia?... Ma perché improvvisamente mi fermo, perché guardo fisso davanti a me, come vedessi qualcosa? E perché l'urlo che dopo qualche istante mi esce furente dalla gola non aggiunge nulla all'ambiguità che finora ha dominato questo mio andare nel deserto? È impossibile dire che razza d'urlo sia il mio: è vero che è terribile... ma è anche in qualche modo gioioso, tanto da ridurmi come un bambino. È un urlo fatto per invocare l'attenzione di qualcuno o il suo aiuto; ma anche forse per bestemmiarlo. È un urlo che vuol fare sapere, in questo luogo disabitato, che "io esisto", oppure che non soltanto esisto ma che "so". È un urlo in cui in fondo all'ansia si sente qualche vile accento di speranza; oppure un urlo di certezza assolutamente assurda, dentro cui risuona, pura, la disperazione ».

Tra certezza assurda e disperazione, in un deserto « forma preistorica della solitudine », « forma visuale dell'assoluto », tempo « fuori della storia », il grido di *Teorema* possiede la forza inquietante dell'ambiguità, che è venuta meno nelle due figure di contestatori di *Porcile*. Sebbene la prima inquadratura di quest'ultimo possa far credere che il silenzioso cannibalismo di Clémenti discenda in qualche modo dall'urlo del padre, quasi questo torni ora a vendicarsi di una società che ha abbandonato in un impeto di misticismo, si tratta di reminiscenze paesistiche esteriori. C'è più cannibalismo e contestazione nell'urlo senza cannibalismo di *Teorema* che nella contestazione e nel cannibalismo senz'urlo di *Porcile*. Come le ultime parole della serva sepolta viva, come la cecità (ben più radicale) che si dà Edipo alla scoperta del suicidio di Giocasta, anche l'urlo di Paolo « è come un faro su mille rocche acceso — direbbe Baudelaire — un suon di corno nel bosco ove qualcuno si è perduto: perché, o Signore, certo è il più gran segno di nostra dignità questo singhiozzo ardente, che si svolge d'evo in evo per morire alle rive della vostra eternità ». Il singhiozzo ardente del padre copre il canto di speranza del Requiem di Mozart.

Ad ogni modo, « qualunque cosa questo mio urlo voglia significare, è certo che esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine ». Questa conclusione del libro è preceduta di poco da un verso, tutto in maiuscolo, che traduce altrettanto efficacemente lo stato d'animo del regista e dello spettatore: « *Io sono pieno di una domanda cui non so rispondere* ». Eloquente testimonianza di come l'arbitrario — filmicamente lacunoso e sovente inespresso — teorema pasoliniano sia riuscito a mettere in forse più d'un pacifico assioma della nostra geometria.

Forse non è inutile accompagnare il testo di Aldo Tassone con la sintesi di alcuni giudizi espressi su Teorema *al momento in cui fu presentato alla Mostra di Venezia 1968. Il confronto fra ciò che si può dire oggi sul film e ciò che fu detto allora, a caldo, con le inevitabili esigenze del resoconto giornalistico, riuscirà certamente utile: sono due diversi modi di intendere (e di praticare) la critica, che trovano il riscontro più significativo a contatto con un'opera problematica come questa di Pasolini. Ricordiamo che una parte dei critici dei quotidiani e delle riviste non parlò dei film presentati nel '68 a Venezia per opposizione di principio a quella Mostra. (n.d.r.).*

[...]

Teorema di Pier Paolo Pasolini, è stretto parente di *Edipo re.* Abbandonati i mortificati e offesi delle borgate romane, Pasolini conferma quella ricerca appassionata del miracolo nel quotidiano che s'era affacciata in *Edipo re*, specialmente nel prologo e nella conclusione. La metafisica viene costretta a scendere sulla terra in un discorso che oppone il dolore di essere, l'angoscia individuale allo scorrere della storia. La razionalità del reale viene abbandonata a favore di una sommessa professione di fede nelle apparizioni misteriche.

Un ospite sconosciuto — cioè senza precedenti che lo definiscano nel consorzio civile — viene accolto in una famiglia alto-borghese lombarda, e ne sconvolge la vita. Tutti si innamorano di lui, compresa la domestica. L'ospite distribuisce affettuosità varie a tutti: al capofamiglia, un dovizioso industriale, alla moglie di lui, ai due figli studenti, un giovane e una ragazza, e infine alla donna di servizio.

Momentaneamente appagati, i cinque innamorati dell'ospite subiscono un terribile trauma quando il bellissimo e amoroso giovane si allontana. Tutti provano amaramente l'« angoscia dell'assenza ». La privazione di un bene miracoloso palesa irrimediabilmente le ferite della coscienza dolorosa di ognuno. Il paterfamilias abbandona la fabbrica per la meditazione mistica; la signora si offre, inerme, a umilianti dissipazioni sessuali; il giovane si concede a una pittura di qualità problematica; la sorella è presto preda di uno stato depressivo.

[...]

Teorema, immerso nella quieta luce del paesaggio lombardo, rivela in Pasolini una decisa tendenza verso un tipo di favola che sottolinei con grazia e gravità le passioni delle creature. I tempi di *Accattone* sono lontani. Quel manicheismo che divideva con taglio netto potenti e reietti non ha più la virulenza degli inizi. Si direbbe che il problema di Pasolini sia quello di dare alimento a una fiamma di altruistica carità che possa in qualche maniera consolare una vita di tristezza. Per dirla in soldoni, l'arte è chiamata a soccorrere il poeta travolto dalla cieca furia delle cose.

[...]

(Pietro Bianchi, *Il Giorno* del 6 settembre 1968)

[...]

Per comodo dei lettori, abbiamo fatto la parabola più aperta di quanto non sia. Infatti Pasolini l'ha raccontata in modo da lasciarci dubbiosi. Intanto il suo mitizzare il sesso, quell'affidare all'amplesso, anche contro la norma, il valore sacrale d'una restaurazione del vero, riflette una visione panerotica dell'esistenza, e quasi retrocede l'umanità su posizioni arcaiche che comportano una organizzazione sociale ben diversa da quella forse vagheggiata da Pasolini. In odio alla civiltà moderna, Pasolini ne aggredisce le impalcature in cui natura e ragione hanno trovato un sia pure malcerto equilibrio: il pudore, il ribrezzo per l'incesto, l'amore per il padre devono essere condannati come inibizioni borghesi? Carezzare i primitivi comporta il rischio di una morale costruita a proprio uso e consumo.

E' vero però che il film ha una sigla enigmatica. Ribaltata, la parabola potrebbe anche essere la storia d'un angelo perverso che agisce da detonatore, e fa scoppiare i vizi latenti sia nei corrotti borghesi sia nella plebe fanatica. Anche in tal caso, tuttavia, il sesso acquista una funzione rivoluzionaria, nei confronti delle menzogne convenzionali della società, che non conduce alla liberazione purificatrice, bensì alla solitudine dell'uomo. Ambedue le chiavi, insomma, sacrificano al misticismo erotico la speranza di chi, per modificare le cose, magari muore sulle barricate.

Se l'ambiguità del contenuto lascia perplessi (ma nel prologo, intervistando degli operai, Pasolini ne accentua l'interpretazione socio-politica), l'ambiguità della forma è il fascino del film. Che non è alto come in altri film di Pasolini, e infatti lo spettatore ne esce un po' freddo, ma deriva dalla qualità dello stile un timbro tanto più insinuante quanto più l'atmosfera sembra rarefatta. Mettendo a frutto le lezioni di *Blow up* e di Bresson, Pasolini porta avanti il discorso con snella semplicità (il vento e la nebbia sul deserto biblico fanno da cerniera fra i vari momenti della storia di oggi, per dirne appunto l'eternità), ma le situazioni sono così cariche di interna vibrazione da far scaturire il dramma delle coscienze col solo calibrare i trepidi gesti e le espressioni di figure costantemente tenute sotto controllo dall'occhio armonico dell'attento orchestratore.

Inceppa nella letteratura quando fa parlar troppo i personaggi, ad esempio nelle confessioni all'Ospite in partenza, e rivela la programmaticità dell'impianto nella struttura geometrica del racconto, ma dove la sua vena lirica emerge liberamente per esprimere senza dialogo l'incognita sottesa al visibile, allora ci dà pagine di grande finezza che ricevono dalla *Messa da requiem* di Mozart toni di tragica malinconia. E' quanto accade in tutta la prima parte, a cominciare dall'incontro fra l'Ospite e l'Emilia (forse in assoluto una delle cose più belle di Pasolini), e poi nell'evocazione della campagna lombarda, nel profilo inquieto della madre, nel casto e pietoso guardare Odette. Sicché anche quanti non afferrino o non condividano il senso della parabola, sono in qualche misura colpiti dalla grazia stilistica della pronunzia: dalla soavità dei pastelli, da una gentilezza di modi in cui finalmente si attenua il manierismo estetizzante di Pasolini, senza peraltro si spengano quei torbidi accenti che incrociati alle estasi fanno il suo drammatico stemma. « Dolcezza e orrore in una sola musica » è un verso di Montale che si applica bene a *Teorema*.

A tenere il film in una zona sensibile e precisa giova molto l'interpretazione. Terence Stamp, l'Ospite, è debitamente bello, con una piega ironica. Silvana Mangano molto brava nel dare ombre oblique al difficile personaggio della madre, e Anne Wiazemsky, la figlia, nell'incarnare la grazia tradita. Un po' meno intensi, ma sempre all'altezza, il cileno Andres José Cruz, il figlio, e Massimo Girotti, il padre. Laura Betti, nei panni rozzi della serva, merita ogni lode: è anche per merito di lei se la sua figura sgraziata è al centro del film. In particine di fianco, Adele Cambria, Alfonso Gatto, Carlo de Mejo, Ninetto Davoli grullerello.

(Giovanni Grazzini, *Il Corriere della Sera* del 6 settembre 1968)

Chi ha letto il libro *Teorema* sa come Pasolini abbia padroneggiato l'arrischiatissimo tema della conoscenza del divino attraverso la mediazione della carne con la sua forza di scrittore a più piani stilistici; al paragone, il film che lo stesso autore ne ha tratto è molto più semplice, lascia cadere, tra gli altri, il motivo sotterraneo dell'incesto. Nel cinema entrano diaframmi materiali che impongono discrezioni agli spiriti seri.

Ora che Pasolini regista abbia avuto la mano leggera era quasi doveroso; ma la cosa straordinaria è che codesta levità sia appunto la bellezza del film, il migliore, secondo noi, di quelli visti finora a Venezia. È un discorso che si ripete da anni: Pasolini può essere ineguale e sbaragliato quanto gli pare: vien sempre il momento che si scuote di dosso il « cineastico » e rasenta la condizione, ultracinematografica, se non ultraterrena, del protagonista del suo film. Altri registi che sappiano richiamare sul cinema un altro cielo, non ne conosciamo.

Diciamo questo per la purezza di parabola morale che *Teorema* raggiunge nella prima e più ardua parte; per il carattere sacrale di quei cinque « connubii » allineati e l'interno trasformarsi di quella villa di ricchi in cenobio. La seconda parte è presa dalle reazioni dei cinque dopo che l'ospite li ha lasciati. Niente di drammatico nella serva che, essendo stata posseduta nell'intimo, parte a razzo per il suo paese dove opererà portenti, non così nei padroni che attraverso le strette dell'angelo hanno preso coscienza del proprio vuoto e ora ci ricadono. Ma non potranno più essere quelli di prima, e la signora si fa adescatrice di maschi, il ragazzo pittore astratto, la ragazza cade in catalessi, e il capofamiglia francescanamente si spoglia della fabbrica e dei panni senza che perciò la borghesia da lui rappresentata esca dalla sua tragica « impasse ». A lui che nudo bruco urla selvaggiamente in un deserto biblico (questo simbolo torna spesso), il film dedica l'ultima immagine.

[...]

(Leo Pestelli, *La Stampa* del 6 settembre 1968)

[...]

Cosa significa tutto questo? Agli inizi del film si vede uno scorcio della stessa montagna desolata su cui, alla fine. Paolo si arrampicherà (un vulcano tipo Etna, frustato dal vento e dalle nubi). Lo speaker dice: « *Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto* ». Più in là, dopo che, a tratti, queste immagini di monti sono venute a cadenzare vari momenti dell'azione, lo speaker dice di nuovo: « *Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato e hai prevalso* ». La prima frase è della Bibbia, e si legge nel libro dell'Esodo; la seconda, sempre della Bibbia, si legge nel libro di Geremia. Si è perciò autorizzati a pensare che Pasolini, scrivendo una sorta di apologo moderno, abbia inteso raccontarci una specie di passaggio « possessivo » di Dio o, comunque, di un « rivelatore », nella vita di un gruppo di persone, ciascuna, dopo questo passaggio, posta di fronte apertamente ai propri problemi, al proprio io, e ciascuna con una reazione differente (in taluni casi positiva, in taluni casi negativa).

Ha valore filosofico o teologico tutto questo? È da discutere. È evidente, infatti, che il « rivelatore » pasoliniano, anche se fatto scaturire da passi biblici, ha ben poco a che vedere con un Dio teologico; così come ben poco ha a che vedere con il « noumeno » o il demiurgo delle filosofie spiritualiste: è il frutto di una ricerca ancora confusa, è il risultato di una polemica dialettica ancora incerta nelle sue premesse e nelle sue conclusioni.

Ha allora, questo « rivelatore », almeno un valore cinematografico, visto che è un film a proporcelo, anzi, a tentare di imporcelo? Anche questo è da discutere. Sul piano formale, infatti, il film è spesso ineccepibile: scritto con asciutto rigore, lontanissimo da qualsiasi realismo (con una storia simile si sarebbe finiti nel fango),

ispirato ad un senso quasi classico della pittura e del colore, si lascia « vedere » sempre con molto interesse per la perfezione esteriore delle sue immagini, per il fervore figurativo delle sue scenografie, il disteso respiro del suo ritmo, la suggestione delle sue composizioni corali. Sul piano strutturale, però, e alla luce delle sue tante allegorie, finisce per scivolare in una serie nutrita di errori gravi di gusto, a tutto danno, non solo della comprensibilità di una vicenda sempre troppo in chiave per essere da tutti intesa, ma anche della accettabilità dei suoi significati morali ed estetici.

Tutto preso dai suoi simboli, infatti, Pasolini si è dimenticato di chiarirci le ragioni logiche e umane dei suoi personaggi, mettendoli al centro di fatti che il suo libro forse spiega, ma che il film, lasciato aperto a troppe interpretazioni, anche le più contraddittorie, porta non di rado fin sugli orli del grottesco. Ci si vuol far intendere che vi siano drammi, anzi tragedie (e magari vi saranno, almeno nelle intenzioni dell'autore), ma, sfiorando il cattivo gusto, si precipita spesso a capofitto nel ridicolo e lo spettatore che s'intendeva ammaestrare e commuovere non tarda a sospettare di essere a tratti preso in giro e beffato.

Lo sò: chi difende Pasolini, invoca l'apologo e, perciò, tutte le sue più larghe possibilità di approdare al paradosso. È vero e, lo ripeto, bisogna dare atto a Pasolini di avere adottato uno stile così distaccato e prezioso, così poco realistico e così pittorico, da salvarsi a volte, in questo clima, da scivolate pericolose, ma le scivolate (estetiche, ideologiche, di gusto) ci sono egualmente e troppe situazioni abnormi, nell'azione, vi soggiacciono senza possibilità di vero riscatto. Con l'aggravante di quell'oscurità di concetti e di quell'ambivalenza di significati che, assente in genere nel romanzo, grava invece qui, con la sua prepotente presenza negativa, anche sulle pagine stilisticamente migliori. Con il risultato di ostacolarne la comprensione persino ai più provveduti.

[...]

(Gian Luigi Rondi, *Il Tempo* del 6 settembre 1968)

[...]

Ancora un film difficile, il più difficile tra tutti perché coinvolge non solo problemi e rapporti terreni, come i precedenti del Festival, ivi compreso il *Galileo*, ma problemi e rapporti tra peccato e redenzione, tra terreno e ultraterreno, tra immanenza e trascendenza, tra uomo mortale e il suo fine immortale. Pier Paolo Pasolini non è nuovo a questa problematica, diremo anzi che nel cinema contemporaneo egli è tra i più impegnati e i più appassionati, sia pure per discutibili strade, a ricercare e a scorgere nell'uomo le tracce del divino. E nel dire questo, quale sia il giudizio che si voglia dare sui risultati, e sul risultato di oggi in particolare, diciamo implicitamente che il suo lavoro e la sua ricerca meritano da ogni parte stima e rispetto.

Il cammino di Pasolini sarà ancora lungo per consentirgli di affrancarsi dal groviglio di contraddizioni in cui si muovono i suoi personaggi e che finiscono con il coinvolgere lo stesso autore impedendogli di districarsi dalle molte implicazioni proposte e non risolte, per poter testimoniare, libero di ogni sovrastruttura ideologica e sociologica, la Verità.

[...]

Così ogni interrogativo resta senza risposta e suscita a sua volta altri interrogativi e questi attengono a vari livelli che si confondono e si intrecciano tra di loro sino a costituire un groviglio inestricabile. Ma questo groviglio come non è un punto di arrivo assoluto così non costituisce di per sé un punto di arrivo negativo: quel groviglio è costituito dalle domande eternamente rinnovantisi della coscienza inquieta dell'artista che si rivolge alla coscienza inquieta dello spettatore in una ricerca di verità assoluta che è in sé certamente fruttuosa e stimolante.

Il tentativo di identificare se non i significati almeno le implicazioni ha relegato alla fine il giudizio sui risultati estetici del film. Non sono, pur nell'ambito di un linguaggio cinematografico sempre alto, eccezionali; a nostro avviso proprio perché le contraddizioni che si accavallano sommuovono l'apparente linearità di *Teorema*, la rendono effimera, illusoria, incapace di riflettere e sintetizzare quanto dietro ad essa ribolle e preme sulla struttura narrativa. E ancora il film, e questo è il punto che va sottolineato con maggiore severità, risente, in modo grave, dell'impossibile convivenza in Pasolini di costanti erotiche, qui espresse sovente in chiave feticista, e di costanti mistiche che è troppo comodo accordare fra loro sforzandosi di sottolineare gli intendimenti allegorici di *Teorema*.
[...]
(Paolo Valmarana, *Il Popolo* del 6 settembre 1968)

I quattro esponenti di quella borghesia che il marxista Pasolini considera ovviamente condannata non riescono a far fruttificare in loro la « conoscenza » di Dio, e si smarriscono lungo false strade: ad eccezione forse dell'industriale, che nel suo folle tentativo di ripetere l'esperienza di San Francesco giunge a sfiorare la redenzione, sia pur uscendo manifestamente di senno.
[...]
« Parabola » o « referto » che sia, per citare due definizioni pasoliniane, non v'è dubbio che si tratta di un'opera d'ispirazione « religiosa », naturalmente nel senso più lato e più libero (molto lato, troppo libero) del termine. Due accostamenti vanno sottolineati: al Bergman dei film sulla ricerca di Dio, ed al Mozart delle musiche religiose, del resto largamente utilizzate dalla colonna sonora. Pasolini resta nondimeno fedele a se stesso: come provano soprattutto, anche sul piano figurativo, i continui riferimenti al *Vangelo secondo Matteo*, espressi attraverso quelle immagini ricorrenti da un capo all'altro del film — di nude lande macchiate dall'ombra di nuvole fuggitive, o percorse da misteriosi brividi di vento, che appaiono tanto simili alle immagini dei petrosi o vulcanici paesaggi su cui si proiettava la figura del Cristo in meditazione o predicazione.

Al « manualetto laico a canone sospeso » della versione letteraria di *Teorema* corrisponde in quella cinematografica una più corposa e certo meno fine allegoria sul tema dell'umana salvezza. La suggestiva linearità della composizione, la limpidità espositiva e la coerenza stilistica che si esprimono attraverso sequenze per larga parte senza parole, costituiscono le qualità migliori del film. Il maggior difetto mi sembra invece da vedersi in quella frattura, che è chiaramente avvertibile fra la prima metà del racconto (appesantita e anche involgarita dal meccanico ripetersi degli accoppiamenti fra il « messaggero » e i suoi ospiti) e la seconda metà (indubbiamente meno monotona, grazie alla diversità dei destini dei cinque « visitati », ma anche meno diretta e spontanea, dunque più artificiosa).
[...]
(Dario Zanelli, *Il Resto del Carlino* del 6 settembre 1968)

Teorema, mi disse due anni fa Pasolini, « sarà una dimostrazione scandalosa della esistenza di Dio ». Eccoci dunque con la volontà di provocazione (« dimostrazione scandalosa ») che da sempre anima l'opera pasoliniana. E' una provocazione, va ribadito, non saccente, di chi si senta depositario di un vero — o anche solo di un vero storico — in nome del quale poter sferzare i suoi simili; la provocazione è sempre sofferta dall'interno, rivolta in primo luogo a se stesso. Pasolini non è il propagandista positivo o negativo di alcunché, ma il testimone di una contraddizione e di errori che intende pagare per primo, di persona.

Dunque, l'esistenza di Dio. Il « dunque » scaturisce di necessità, questo intendevamo all'inizio, da una serie di approcci graduali al centro del problema religioso,

al quale Pasolini avrebbe dovuto approdare direttamente presto o tardi, per misurarvisi di faccia. A parte la matrice cattolica del suo primo apparire come poeta in dialetto friulano, che qui meno interessa, una vena di religiosità permeava anche il suo primo film, *Accattone*, dove anzi era addirittura presente, e ne faceva spia l'eco cinematografico dei grandi registi religiosi scandinavi — Dreyer, Bergman —, il senso del sacro. Un sentimento offeso di religiosità, che da qualcuno fu scambiato, sempre per il modo provocatorio adottato dall'autore, nientemeno che per il suo contrario, stava alla base de *La ricotta*: denuncia del falso cinema agiografico e biblico in risposta al quale realizzò di lì a poco *Il Vangelo secondo Matteo*. E' noto che egli si difese, contro le accuse di qualche sprovveduto « laico », rivendicando la sua condizione (più che qualità) di ateo pur sensibile alla sconvolgente rivoluzione portata dal Cristo.

In tutti questi film, infatti, è vivo — e fecondo — il dramma intellettuale e morale di Pasolini che il testo di Matteo pone con violenza di fronte ad una dimensione — la dimensione religiosa — non tutta riconducibile a storia, non tutta traducibile in impegno etico-sociale, in rivoluzione contingente; anche se è certo che — e non lo compresero i grandi anticlericali del secolo scorso, abbacinati dalle strettoie temporali di una Chiesa che non andava ristretta al comportamento dei suoi uomini anche più eminenti né alle loro enunciazioni politiche o ideologiche — chi penetra autenticamente nella dimensione religiosa, chi cioè dialoga davvero con Dio è spinto ad una penetrazione nella storia e ad un impegno concreto di giustizia assai più che non ad una fuga verso l'astrazione (Dio è realtà, e il Cristianesimo, all'opposto delle grandi religioni orientali, non predica l'approdo al Nirvana, all'alienazione da sè e dal mondo, ma eleva addirittura la carne, e quindi la storia, il vivere umano, all'eternità della resurrezione dei corpi).

[...]

A questo punto, il discorso diretto sull'esistenza di Dio, avviato autobiograficamente in *Edipo re* con la presa di coscienza dell'assunzione di responsabilità, sul male, l'espiazione e il riscatto, sfocia in *Teorema*. Discorso diretto non vuol dire discorso obiettivo, come il riferimento ad una volontà di « dimostrazione » fatto prima potrebbe indurre a pensare. L'errore di prospettiva di alcuni, rispetto al film, è stato appunto di volerlo assumere come uno svolgimento obiettivo di un tema, laddove è l'ulteriore conquista di un personale e dunque irripetibile discorso d'autore; come è confermato anche dall'intonazione fortemente lirica dell'opera (che nel libro abbisogna addirittura di spiegarsi in pagine di versi). Ma vediamo come l'opera, libro e film, si presenta.

[...]

Pasolini in coerenza con tutta la sua opera non può, anche svolgendo un tema che implica l'Eternità, sciogliersi dal contesto storico-sociale e da quello che egli sempre denuncia come il suo dramma esistenziale: l'essere un borghese, il venire da un ceppo borghese ed insieme il sentire che la borghesia ha esaurito il suo compito storico, e dunque è errore, accumularsi di tradizioni da abolire e da rifiutare. Perciò, egli ha situato la vicenda in una famiglia borghese, vista come portatrice di quanto si addebita a quell'insieme di materialistico egoismo che è la società « dei consumi »: un vivere che è un vegetare, senza interessi profondi, senza scatti etici autentici, senza passioni; soprattutto un vivere senza sentire gli altri, il dovere verso i fratelli, anzi senza avvertire nemmeno l'esistenza di fratelli. Nelle numerose citazioni bibliche che integrano il libro, Pasolini ha trascurato come ovvia la basilare: « E' più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, piuttosto che un ricco entri nel regno dei cieli ». La storia del film è anche la storia di questa difficoltà, cioè dello spessore che abitudini, censo, ereditarietà psicologia e sociale hanno creato fra anima e mondo del reale e del vero in un ricco borghese, uno spessore che rende ardua la messa a punto di una sensibilità e dunque di un vivere distaccato dai beni, dal successo,

dall'utile, dal conforto materiale. Quale può essere la via di uscita? E' l'azione, il gesto liberatorio nella misura in cui ci si sappia abbandonare all'impulso senza sottoporlo prima al vaglio della cultura (una cultura compromessa), al controllo dell'intelligenza (1). « Per poter esercitare, realmente o realisticamente, la sua intelligenza, egli dovrebbe essere rifatto tutto daccapo. La sua classe sociale vive la sua vera vita in lui. Non dunque comprendendo o ammettendo, ma solo agendo, egli potrà afferrare la realtà che gli è sottratta dalla sua ragione borghese; solo agendo, come in sogno; o meglio, agendo prima di decidere » (p. 38). La riflessione riguarda Pietro, ma può essere applicata anche agli altri personaggi, e del resto è noto che uno degli uomini del nostro tempo che Pasolini sente con la forza di mito-guida, Lenin, è da lui considerato non per l'ideologia ma per ciò che ha fatto, la rivoluzione (« il poema di Lenin è la sua azione »). Si torna in cerchio al corvo che deve essere mangiato, al perché della simpatia per i sottoproletari, ad un culto vitalistico per il fare rispetto al pensare e al meditare (anche se poi, contraddittoriamente, Pasolini è un saggista ed ama razionalizzare le sue esperienze anche creative). Tale sua inclinazione emotiva va tenuta presente come chiave per capire il peso che egli dà in *Teorema* all'atto sessuale come momento supremo di comunione. Egli ne avverte il bisogno come di elemento di rottura dello spessore di cui prima si diceva, di quella « crosta » di egoismo che rinserra i suoi personaggi (e se stesso, per quel tanto di autobiografico qui presente come altrove). Di fronte ad una opacità costante di ritmo esistenziale, egli avverte la necessità di introdurre un elemento *sconvolgente* in tutti i sensi, fisico, ma anche spirituale, che veramente distrugga e bruci, consumi interamente il personaggio rispetto al suo passato: la giovanetta che perde la verginità, la madre che oltre all'adulterio avverte quasi un sapore incestuoso data la giovane età dell'ospite che potrebbe essere sue figlio, il figlio, infine, che è sconvolto dalla scoperta dell'omosessualità. Siamo al punto scottante di *Teorema* (come situazione, ché sia nel film che nel libro lo stile è delicato e allusivo, mai brutale e realistico). Senza dubbio, consentirà l'autore che non si accetti quel candore, quella naturalezza, quell'assenza di turbamento e di dubbio che caratterizzano il suo misterioso personaggio nei suoi amplessi normali e anormali; consentirà, insomma, che si voglia tener distinto il normale da ciò che normale non è, il giusto da ciò che giusto non è, e non in base al moralismo borghese di cui sono imbevuti i suoi personaggi ma in base ad una moralità che sentiamo appartenere al nostro modo di essere in questo mondo e in questa società che pur rifiutiamo nei suoi connotati egoistici e negativi. E tuttavia, non è questa la sede per spingerci oltre su questo terreno. La moralità deriva da una scelta interiore fatta secondo coscienza e non possiamo fare il processo alla coscienza altrui né imporre scelte che ognuno deve saper compiere da sè pena l'ipocrisia e il conformismo che sono la negazione di ogni autentica moralità. D'altra parte, si è detto che il film è un film lirico e va giudicato per la corrispondenza del suo esito poetico alle intenzioni creative, al mondo del suo autore. Ora, emerge dalla conoscenza di tutta l'opera pasoliniana che egli sente con sincerità — e dunque in coscienza esprime — quello che a parere di chi scrive non risponde al vero: egli cioè identifica in ipocrisia e conformismo qualsiasi aderenza a certi valori etici

(1) Il tema del ruolo della cultura nell'affrancamento dell'uomo è uno dei più tormentati in questo film e nel libro ad esso parallelo. Da un lato, le numerose affermazioni della necessità dell'agire prima di pensare e l'esaltazione del vitalismo spontaneo. Dall'altro, però, la disseminazione in tutta l'opera della lettura di libri come determinanti di situazioni: l'Ospite sfoglia con Pietro un libro d'arte e lo inizia ad una nuova visione della cultura; l'Ospite sta leggendo Rimbaud quando è sollecitato da Emilia; Pietro legge il « Convito »; Paolo si serve di una pagina tolstoiana, il racconto « La morte di Ivàn Il'ic », per accostare l'ospite e riprodurre poi insieme con lui l'azione ivi descritta.

che possono e debbono invece essere incarnati anche nella verità e nella sincerità. Il falso pudore di certe stolte monacelle dell'Aretino o del Boccaccio lo si rifiuta perché appunto falso, ma il pudore di Anna Frank quale emerge dal suo diario di tenera adolescente lo si accetta perché vero. Invece in *Teorema* si distingue, ad esempio, fra la non resistenza, dopo peraltro un iniziale tormento, all'ospite di Emilia ed invece i turbamenti di Lucia, che rilutta a tradire il marito con il giovane e deve compiere un gesto da cui non si torna indietro — gettar lontano i vestiti — per portare fino in fondo la sua determinazione. « Naturalmente », scrive Pasolini, « a differenza di Emilia, essa combatte contro questa determinazione: il pudore e la vergogna — che la sua classe sociale vive in lei — stanno per riprendere il naturale sopravvento; e allora essa deve lottare contro quel pudore e quella vergogna. E ancora una volta, per vincere gli ostacoli della sua educazione e del suo mondo, deve agire prima di capire » (p. 44-45). E tuttavia, pur dissentendo dal « naturalismo » spontaneistico a cui l'autore sembra ridurre la moralità, varrà la pena proprio dall'atteggiamento di Lucia di sottolineare una conclusione positiva a cui *Teorema* induce: la denuncia di una moralità stanca che non è ancora ipocrisia, ma non è già più impegno esistenziale. Lucia non è la monacella peccatrice dei « Ragionamenti » di Pietro Aretino che ne combina di tutti i colori purché non appaia e si trovino i modi acconci per mascherare la sostanza; ma non è nemmeno una Maria Goretti che abbia coscienza del valore della sua scelta di castità e di fedeltà: Lucia è fedele al marito per educazione, e quindi per norma *ricevuta*, non sentita, non vivificata, ed è perciò fragile di fronte all'occasione reale. Pasolini, volendo aprire un discorso più radicale, finisce per mettere intanto ultimamente a nudo, la sordità spirituale di tante persone « perbene » della società del benessere. [...].

Ernesto G. Laura, *Rivista del Cinematografo* n. 9/10, 1968.

RUBRICHE

INCONTRO CON L'AUTORE

(a cura di Giorgio Tinazzi)

Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo

.D. - *C'è, a prima vista, una sorta di distacco tra i film precedenti e quest'ultimo, ma anche più di un filo che li unisce. Che si coglie, a mio parere, soprattutto da un punto di vista stilistico, nel ruolo per esempio che assumono il « reale » e il « fantastico »: Rocha, durante la conferenza stampa* (1), *ha parlato di sviluppo di idee, di fantasia africana. Qual'è il suo parere?*

R. - Credo che ci sia evidentemente un grande cambiamento, ma c'era un gran cambiamento anche tra il mio primo film e *I fucili;* il mio primo film era un film urbano, che trattava i problemi del desiderio di integrazione di classe, ed era una critica alla piccola e media borghesia « carioca » di Rio, mentre *I fucili* tenta di analizzare il meccanismo della grande proprietà, e nello stesso tempo di sapere perchè le masse che subiscono questo sistema non reagiscono, a causa della loro cultura tradizionale, e dell'attesa del « miracolo ». E' un film di ricerca che ubbidisce ad una visione personale del mondo, sotto un'angolatura politica, era un tema che toccava le strutture sociali in modo preciso. D'altro canto ho tentato di non fermarmi a degli schemi di pensiero, ideologici, ma di cercare di vedere come gli individui sono capaci, uscendo da una morale individuale, di raggiungere una morale di classe, e come questa morale si formi sulla circostanza e su quella stessa eredità culturale che fino a quel momento hanno subito. Ma questo aspetto, nei *Fucili,* era evidentemente assai poco sensibile, dato che era il resto dell'analisi che emergeva, il sistema complessivo delle forze. Rocha in una intervista ai « Cahiers du cinéma », ha parlato di un soggetto tradizionale con una messa in scena moderna; non sono del tutto d'accordo, ma capisco perchè ha detto questo, perchè in effetti esiste nei *Fucili* una sceneggiatura molto forte, nel senso che esiste un'idea, un'idea drammatica, che si svolge in una catena di avvenimenti, e a partire da questi i personaggi agiscono all'interno di questi schemi, e sono schemi che giudico validi, non schemi drammatici. Ma non sono i personaggi che fanno la storia, c'è una storia e ci sono dei personaggi all'interno di questa storia,

(1) Seguíta alla proiezione di *Sweet Hunters* di Ruy Guerra alla Mostra di Venezia 1969.

ed è a questo livello che esiste una sceneggiatura.

In questo ultimo film ho voluto avvicinare il reale in altro modo; innanzi tutto sono partito da un soggetto che non era politico a priori, che non aveva subito l'etichetta di « politico »; tanto più che facevo un salto di continente, cioè venivo dall'America Latina in Europa, e non ho voluto fare un'analisi politica di un problema politico europeo, non avevo certo questa intenzione, non ho voluto darmi una buona coscienza. Ho preferito fare un film politico ad un altro livello: parlando di una coppia ho cercato di vedere perché, come e in che misura in una data cultura si ritrovano i gesti, gli atteggiamenti e le filiazioni da strutture più antiche, che non hanno più corso nella pratica abituale, per ritornare alla magia. Alla magia nel senso del ritorno al ritualismo, alle origini del rituale, tentando cioè — attraverso le condizioni momentanee di contatto con la natura e il mistero, che è in quel momento un evaso — di ritrovare una mentalità tribale. Trovo che esiste una preoccupazione molto grande nei cineasti moderni, nel pensiero moderno, cioè l'esplosione delle barriere tra ciò che si chiama il reale e l'irreale; non possiamo accontentarci di pensare che si può stabilire una linea di divisione a un certo punto, credo che questo orizzonte lo si sia creato, e sono le linee stabilite dal modo di porsi scientifico e da quello religioso.

Per altro verso, mi pare che non ci si possa accontentare oggi, in una posizione rivoluzionaria, di accettare il mondo diviso tra un blocco capitalista e uno comunista, la cosa non è così semplice, è sempre un'eredità culturale che ci fa avvicinare il reale ancora con la nozione di bene e di male, di bianco e di nero: non ci sono solo forze centrifughe e forze centripete, ci sono molte linee all'interno che si intersecano. Perciò io credo che anche la nozione di « politico » è falsa, a mio avviso; si crede che la politica debba avere un oggetto politico, mentre oggetto politico fondamentale è l'uomo, ed è l'uomo che bisogna spogliare, vedere, sapere perché agisce e reagisce in un certo modo e come una persona possa essere un'altra persona secondo i momenti e le condizioni, e come e perché all'improvviso può reagire in un certo modo: non è cambiata, c'è qualcosa che ha ricavato dalla sua immaginazione, dalla sua eredità culturale che all'improvviso vengono fuori. Ci sono reazioni che si attribuiscono alla pazzia, ma perché tali definizioni? Talvolta sono reazioni molto « sane », sono solo contro la morale collettiva.

Non volevo cadere in un clima patologico o psicanalitico, solamente sapere che peso ha questo mondo immaginario, dal quale non si può fare astrazione. Si pensi, per fare un esempio, che a Cuba, dopo la rivoluzione, dopo aver operato il cambiamento delle strutture sociali, Castro ha sentito il bisogno di fare una sorta di esperimento per un « uomo nuovo », con dei ragazzi che non sentissero i condizionamenti di un'eredità culturale, religiosa, né la pratica di una società divisa in classi, con il denaro, il concetto di proprietà privata; e tutto ciò per dimostrare che non è sufficiente aver preso il potere, non basta rovesciare l'ordine, bisogna cambiare l'individuo nelle sue ultime difese, nella sua immaginazione, nella sua cultura tradizionale.

È questo che mi interessava nel film, cioè — potrei dire — di ritrovare l'immaginario e di osservarlo.

D. - *A questo proposito, mi pare ci sia nel film una sorta di dialettica*

delle diverse posizioni dei due personaggi principali di fronte al reale. In sintesi, da un lato ciò che è il prevedibile (*l'uomo*), *dall'altro il* mistero (*la donna*).

R. - Sì, sono d'accordo. Perché l'uomo è innanzi tutto un uomo di scienza, e ciò che interessa il suo orizzonte è di stabilire una legge che *preceda* la sua immaginazione. Mentre la donna non cerca l'immaginario, lo *subisce*; e poi le donne sono molto più vicine alla natura, sono più con i piedi sulla terra, sono le depositarie della tradizione.

D. - *Torneremo comunque sul ruolo dei personaggi. Ora volevo farle una domanda pratica, cioè com'è arrivato a questo film, e se ha avuto dei limiti nel girarlo.*

R. - Mi era stato proposto di fare una sceneggiatura, una specie di western africano, mi piaceva molto, era la storia di due legionari, un bianco e un nero, due sporcaccioni, che rovesciavano tutto, che provocavano l'occasione di una rivoluzione in Africa, pur essendo essi i personaggi più reazionari. Mi interessava molto questa storia, questo meccanismo; poi non ho potuto fare il film.

Poi quel produttore mi ha presentato qualcuno che gli aveva invece già raccontato una storia, e voleva girarla, e ho deciso di farla.

D'altro canto era una storia che avevo in mente da molto tempo, ambientata in un contesto brasiliano, che era molto diverso, che obbediva a delle preoccupazioni che sono le stesse ma espresse diversamente a livello dei segni: perché non è la stessa cosa lavorare col caldo, con la pelle che suda, con bestie attorno, con il carnevale fuori e invece in un'isola dove c'è la nebbia. Si tratta di tutto un altro approccio al reale, al reale immaginario.

Praticamente, non ho avuto grandi ostacoli, nel senso che ho fatto la storia che volevo, nel modo che volevo, e mi chiedo solo se il film sarà distribuito.

D. - *Il film non è ancora venduto?...*

R. - No.

D. - *Ma torniamo alla sua formazione. La sua carriera di cineasta non si può certo definire « facile ». I suoi molteplici spostamenti l'hanno messa a contatto con molti ambienti diversi, con molte forme di cultura. Quali sono state le influenze che reputa più importanti?*

R. - Sono nato in Africa, e fino a 19 anni sono vissuto lì, in un contesto colonialista, razzista e tropicale; la mia esperienza là mi ha obbligato a lottare contro una integrazione in una società con la quale non ero d'accordo. Questo mi ha obbligato a vedere le cose in una prospettiva individuale molto politicizzata, come reazione; non potevo restare indifferente, perché le cose procedevano in un modo molto netto e chiaro, anche se si vedevano da un punto di vista molto « umanistico » — come le vedevo io essendo adolescente — ma obbligavano ad una scelta molto precisa. Poi, quando sono venuto in Europa, ho fatto i miei studi, e sono stato molto colpito dalla cultura europea, per ciò che ha di seducente nell'analisi, nello spirito di ricerca, per ciò che vi è di « brillante » nel pensiero puro, ma mi sentivo sempre privato di un contatto più diretto. Ero studente, e come tale non avevo una attività definita, ero poi in uno stadio di maturazione personale: mancavo del contatto di cui ho detto, mi sentivo un po' a vuoto, ritrovavo un po' le stesse impressioni che avevo in Africa, a

un livello — come dire — sensoriale, perché è lo stesso clima, la stessa cultura afro-portoghese un po' decantata, più sviluppata, con un'altra evoluzione. In questo senso credo che il mio lato africano abbia potuto aprirsi, ed in questo senso ero un po' spaesato in Europa. Ed è per questo che mi sono molto ben integrato in Brasile, anche a livello dell'espressione, perché per me non è stato un andare in un altro paese, ma come un ritrovarmi, un ritornare in Mozambico — dopo sei anni di Europa — in un Mozambico che si era evoluto fino a quello stadio, se volete. Tutto questo evidentemente ha dato luogo ad una sorta di cocktail, di divisioni di cultura, di contatti, ma credo che anche se non ci fossero stati contatti così netti, così lunghi con queste culture, li avrei potuti avere ugualmente attraverso il cinema, le letture: si vive in un mondo in cui si subiscono queste culture, c'è una cultura universale anche a livello di Reader's Digest, che si subisce alla stessa maniera; come quando si va in un paese e si trovano gli stessi snack-bar, le stesse bevande, le stesse cose. Piuttosto, è veramente a un livello di contatti più profondi che le esperienze hanno avuto un peso, e i contatti più profondi dipendono dall'attività. Per questo se venissi in Italia, non saprei vederla se non lavorando [...].

D. - *In particolare, il suo soggiorno a Parigi l'ha messa a contatto con il cinema europeo: quali sono state le esperienze alle quali dà oggi maggiore importanza?*

R. - Dapprima ho studiato a l'IDHEC, avevo un tirocinio pratico da fare; in Mozambico non c'è cinema, non avevo mai visto girare; dunque, avevo cominciato col fare il critico, scrivevo, e poi quando mi sono deciso a fare film ho avuto l'opportunità di andare a studiare, avevo una conoscenza tecnica da raggiungere... Ero un po' il piccolo selvaggio in rapporto ai miei colleghi che avevano una cultura cinematografica molto più ampia, che avevano visto molti più film di me, e che avevano una coscienza di questi film molto più netta e precisa, più chiara. In Mozambico si vedeva solo la produzione americana, parte della produzione inglese, pochissimi film francesi o italiani; quindi la mia cultura era basata sui film americani. Fui perciò molto colpito dal cinema europeo; avevo visto poco del neorealismo italiano, del cinema francese solo *La belle et la bête*. Al mio arrivo in Europa fui molto colpito dal cinema europeo per ciò che richiama le forme del pensiero, mentre il cinema americano è un cinema d'azione. D'altra parte c'erano delle cose che non capivo; per esempio Bresson, di cui ho visto alcune cose tre o quattro volte per cercare di comprenderlo, ma mi restava estraneo; per esempio *Les dames du bois de Boulogne*, avevo un amico che adorava questo film e cercava di farmelo capire, ma di alcune cose mi mancava la chiave.

Assorbii parecchio, tuttavia devo dire che il cinema francese non mi ha colpito particolarmente, sono stato molto più colpito dal cinema americano da un lato, da quello italiano dall'altro, e dal cinema giapponese, credo siano i tre centri di interesse. Nel cinema italiano trovo poi che uno dei registi maggiori sia Rosi, il cui cinema è veramente al livello di una forma di pensiero critico politico, trovo straordinario anche quanto ha fatto a livello « figurativo »; è un cineasta che non si trova in Francia. D'altro canto sono molto meno sensibile a Fellini, salvo *Toby Dammit* che tro-

vo molto interessante (ma anche *I vitelloni,* per altro verso). Per contro, il cinema di Antonioni mi interessa molto, trovo per esempio *Il grido* straordinario; anche *Le amiche*: mi ha colpito molto a suo tempo, l'ho rivisto e mi è sembrato molto invecchiato, ricordo che sono stato molto deluso, ma quando l'avevo visto la prima volta mi aveva molto colpito... Rossellini non credo mi abbia molto influenzato...

Nel cinema giaponese sono molto sensibile a ciò che ha di tipico di quella cultura, il trattare temi importanti in modo che ogni immagine sia intrisa di una certa cultura. Mizoguchi, per esempio: i suoi film sono l'espressione di tutta una cultura, però di una cultura non chiusa, ma messa in discussione. Sono molto sensibile anche all'aspetto della materia trattata: c'è la forza di non aver paura di sporcarsi le mani, di tuffarsi veramente nella merda dei personaggi, di non avere paura del ridicolo dei gesti, dato che sono veri, non c'è la purificazione del gesto, come succede nei cineasti europei anche quelli che ho citato e che amo (Rosi o Antonioni o altri). È una grande lezione; e credo che il solo che va avanti in questa direzione, anche se per tutta un'altra ragione, sia Pasolini, che si è dimostrato sensibile al cinema giapponese in *Edipo re*: si direbbe quasi un film di Kurosawa, sotto questo aspetto naturalmente.

Poi mi ha interessato molto Eisenstein, e il cinema russo '20-'30, che credo mi abbia molto influenzato; e soprattutto, e l'ho lasciato apposta per ultimo, Buñuel, che rappresenta veramente la visione critica più esatta, perché non procede a livello di schema, ma va dentro all'uomo, ai suoi miti e alla sua fantasia. Poi c'è evidentemente il cinema americano, con molti registi, quelli di cui non si avverte coscientemente l'influenza, e altri di cui si dice: facessi qualcosa la farei lungo questa linea. Così il barocco molto enfatico e personale di Welles, il western di Raoul Walsh. Tra i francesi chi apprezzo praticamente senza limiti è Renoir.

D. - *Lei ha girato anche un cortometraggio tratto da Vittorini...*

R. - Sì, era il mio saggio allo I.D.H.E.C., tratto da *Uomini e no.* Parlava della Resistenza e mi ha molto colpito anche perché c'era un aspetto antropofagico. Era il mio primo film, nel '54, e durava 10 minuti.

D. - *In Italia non si conosce* Os cafajestes, *che credo sia stato per lei un'esperienza non marginale. Quali sono gli elementi che la interessano ancora oggi di questo film?*

R. - Era il mio primo film a lungometraggio, era fatto in cooperativa, con pochissimi soldi. All'inizio bisognava che non ci fosse nessun interno, dovevamo utilizzare solo luce naturale, girare con soli quattro personaggi, con un tempo limitato per girare, con soli 9.000 metri di pellicola, vi erano quindi molti limiti. Era un film che avevo concepito essendo libero, nella misura in cui la libertà è non poter uscire da certi limiti stretti...

E poi era un momento particolare del cinema in Brasile, l'ho fatto avendo ben presente la situazione, perché non si aveva la possibilità di lavorare in quel momento (c'era Rocha che girava *Barravento* a Bahia e nessun altro). Trovavano che anche per un film poliziesco non c'era pubblico in Brasile, c'era posto solo per le « chanchadas », che avevano un po' lo stesso spirito delle commedie popolaresche italiane. Quando ho fatto questo film, lo scopo era di dimostrare che si pote-

vano fare altri film, differenti, oltre a quelli sulle « chanchadas »; dunque, bisognava che il film fosse un successo di pubblico, e ho fatto richiamo a due cose che mi sembravano indispensabili a questo, una era l'erotismo, l'altra l'opportunità che il film fosse un prodotto ben fatto a livello « artistico », in modo da dare una buona coscienza, perché non si dicesse che era un sottoprodotto, un film pornografico. Era la base dell'operazione, ma non potevo violentarmi fino al punto di fare solo un film commerciale, erotico, per cui non mi fermai a questo, cercai di trattare l'erotismo in un modo critico: c'è una donna nuda per quattro minuti, la macchina da presa le gira tutto attorno sulla spiaggia, la segue, e il pubblico cominciava a dire basta, perché cominciava a subire l'assalto che si faceva a questa donna, l'umiliazione; guardavano oltre l'aspetto erotico, per arrivare ad un livello critico.

Questo non ha impedito che il film fosse un enorme successo commerciale, stupefacente. La censura si è mossa, e così l'esercito, la polizia, la chiesa, si creò il « caso », si raggiunse lo scopo anche al di là di quello che si voleva. A partire da quel momento si sono create le condizioni per dire che c'era un altro cinema che si poteva fare. Non ho rivisto il film da molto tempo, non lo ricordo abbastanza bene; era un film girato in modo maldestro perché ogni tecnico era improvvisato. Quello che sorprende oggi nei giovani registi è che fanno già il primo film ad un buon livello tecnico, mentre noi all'inizio non avevamo niente che ci sostenesse, i film erano fatti con improvvisazione, e queste deficienze si sentivano a tutti i livelli. C'è però una scena (quella della nudità, appunto) che rifarei ancora, trovo sia una scena che va oltre lo stadio artigianale in cui eravamo, un lungo piano-sequenza che trovo ancora valido.

È un film molto particolare, per tutte queste ragioni, è un'opera che mi appartiene, alla quale sono ancora legato.

D. - *Tornando a* I fucili: *si sa che la prima idea non era nata per essere sviluppata in un film ambientato in Brasile. Non si può certo dire, però, che l'aggancio con la realtà storico-politica e sociale del paese sia casuale, anzi colpisce proprio la precisione, l'aspetto necessario di questo aggancio. Qual'era allora la conoscenza che aveva del paese, della sua geografia sociale?*

R. - Ho girato il film nel '63, ero in Brasile da più di quattro anni. Poi avevo letto già prima molto sul Brasile, perché in Mozambico è la letteratura brasiliana quella più vicina, quella portoghese ci è abbastanza lontana (se non altro per condizioni climatiche). Avevo poi molto viaggiato nel Nordeste, lo conoscevo bene, anche Bahia, avevo fatto il mio primo film, avevo tentato anche alcuni cortometraggi (che poi non sono andati in porto). Con Miguel Torres poi avevo lavorato molto da vicino con il mio primo film, lui era uno molto legato a quella cultura, credo uno dei maggiori esperti del cangaço, uno di quelli che lo conosceva meglio assieme a Paulo Gil Soarez, che ora credo sia quello che lo conosce di più.

Con Torres avevo girato *Os cafajestes*, anche se su temi differenti, e poi avevo viaggiato molto con lui, tirando fuori le sue conoscenze dell'infanzia, dell'adolescenza, la sua conoscenza dell'uomo del Nordeste. Non ne sono sicuro, ma ho l'impressione che l'idea del bue sacro sia venuta da lui. Si voleva far emergere il tema

del misticismo, e lui ha ricordato questa festa del 1924, un fatto reale [...]

Non ero quindi disambientato, conoscevo già la regione, e per altri versi l'andavo conoscendo. Per me era poi anche importante il modo di lavorare, mi ero molto battuto perché il film non fosse girato in altri posti, perché non si trovano le stesse faccie, non si può far fare la parte di un contadino ad un pescatore senza falsare le cose.

D. - *Il discorso politico presente nel film, la necessità della violenza anche come momento di autodistruzione e la necessità di superarla nella sua dimensione individuale, le sembra che abbia ancora una sua portata precisa?*

R. - Credo di sì, perché non sono d'accordo completamente con alcune visioni politiche che ritengono che nella struttura della società basti credere a verità profonde come la giustizia o la legalità perché tali valori diventino elementi motori di un cambiamento. Per esempio: ho visto *Zeta,* il film di Costa Gravas, e trovo che sia una falsa analisi politica, un film mistificatorio, reazionario, perché dice che basta che un giudice istruttore prenda la parte della verità perché la società sia salvaguardata. Non credo a questo, un'organizzazione di potere come la struttura sociale che esiste nel mondo attuale (e questo vale però anche per i tempi antichi) si muove solo con la violenza.

Una presa di potere passa attraverso la violenza; come si concretizzi la violenza non è facile dirlo. Nei *Fucili* racconto la storia di una manifestazione di violenza a differenti livelli; vi è la violenza individuale, in un uomo che apparentemente è senza coscienza, « cattivo » (proprio nel senso della « bontà »), perché è uno che traffica con esseri umani, una specie di schiavista senza rendersene conto, ed è da lui che comincia la rivolta, anche perché comincia a subire la condizione degli altri. È la rivolta individuale anarchica e senza un senso rivoluzionario; mentre per la massa — che è sottoposta ad una tradizione culturale che le impone di essere sottomessa, di ubbidire, di accettare i miracoli, il destino, di attendere le trasformazioni che verranno — ci vuole veramente l'atto rivoluzionario all'interno del film, ed è quello di rendersi conto che il dio non è un dio ma un bue, e di mangiarlo.

D'altro canto ciò che trovo importante, e che tratto nel film in un certo senso in modo ellittico, è il problema del leader, e risulta che un leader non si può improvvisare, deve essere nella massa, uscire da essa, precederla forse, ma non troppo. Non è la « buona causa » che induce la massa a seguire, bisogna che il leader sia integrato: è per questo che quando Gaucho si muove nessuno lo segue, perché non appartiene a quella massa (e anche perché essi non hanno una coscienza rivoluzionaria, se no avrebbero utilizzato il momento come momento tattico). Trovo, per tornare alla domanda base, anzi credo veramente che ogni presa di potere, attualmente, passi attraverso la violenza.

D. - *C'è da dire anche, per quel che riguarda Gaucho, la sua evidente estraneità al contesto sociale, che conosce poco...*

R. - Già, non gli importa, lo conosce un po' e basta. Il camionista è già una gerarchia, lì è quasi più importante di un medico, rappresenta la civilizzazione, il camion (e il colore, il vestito ecc.) ha un ruolo feticistico importante, lui è quasi un elemento dell'ignoto, una sorta di cavaliere me-

dievale con la sua armatura; in quel posto è già un aristocratico, pur essendo un proletario in città. Quando si ferma, ci si accorge che forse il posto lo conosce, e poi è stato soldato, ma non dà importanza, la sua reazione è di tipo « umanistico ».

D. - *Da un punto di vista stilistico mi pare ci fosse un dato molto importante, e cioè l'adesione non a una forma di realismo « tout court », ma piuttosto ad una forma di realismo che fosse — come dire — struttura portante, e lo stile si svolgeva secondo un'alternanza di momenti più precisamente « documentaristici » con altri di elaborazione soggettiva. Questa « cifra » stilistica corrispondeva ad una scelta precisa da parte sua?*

R. - Sì, trovo che il realismo è un passo, non il modo di affrontare il reale. Nei *Fucili* io avevo due obiettivi, uno era quello di informare, perché il film si svolgeva in una regione mal conosciuta...

D. - *È, credo, uno dei primi film sul Nordeste...*

R. - C'era *Vidas secas*, ma non era ancora uscito. Quando io sono partito la loro troupe stava tornando, e qualche giorno dopo la mia partenza Rocha partiva per girare *Deus e o diabo...*; sono film realizzati praticamente nello stesso periodo, e nessuno aveva visto il film dell'altro. Perciò avevo questo obiettivo di informare, il pubblico non aveva visto mai un film su questa regione, quindi non si potevano dare come acquisite certe cose. D'altro canto mi interessava trasformarle, criticarle anche, e poi volevo trattarle a livello di una certa cultura, quello che mi interessava di più era non ridurre la narrazione a livello di schema. Per questo ho preferito alternare alla informazione pura, documentaria, la « fiction », una « fiction » informativa e drammatica, e di non stabilire dei legami di causa ed effetto in modo che la struttura narrativa non diventasse prevedibile, ma solo verso la fine si potesse ricostruire tutto il blocco narrativo, che in quel momento prendeva il suo significato. In altre parole, volevo dare degli elementi da tener presenti, e, arrivati alla percezione totale, poter rifare il cammino critico attraverso questi dati. È un procedimento che, a questo livello, non si può dire realista. Evidentemente c'è una grande difficoltà di comprensione, perché, dato che lo spettatore non vede nella prima parte svolgersi l'intrigo, trova certi tempi morti, perché non sa dove possano integrarsi certi dati; quando si ritorna a una struttura narrativa più classica si ritrova più facilmente.

D. - *C'è una sua dichiarazione, sull'angolatura stilistica, che è importante anche alla luce di* Sweet Hunters, *quando ha parlato del « rifiuto della costruzione drammatica dove tutto è utile all'azione ». Il discorso va ripreso anche per l'ultimo film, dove, per esempio, mi pare si possa notare un tentativo di rallentare, rompere l'azione per studiare il comportamento dei personaggi.*

R. - Sì, per esempio, io non sono un ammiratore di Hitchcock, un esempio classico di costruzione dove tutto è utile all'azione; per esempio, quando fa vedere un portacenere è perché vuol farlo notare, e si sa che questo portacenere avrà una portata drammatica nello sviluppo dell'azione, e se un personaggio prende un sigaro, lo fuma e poi lo mette giù, questo viene subito integrato nella linea di narrazione più definita. Tutto è veramente utile, donde una narrazione che è facile da seguire, lo spettatore ha già tutto spogliato, come dire, masticato e conser-

va solo le parole della narrazione. Sono le regole tradizionali della drammaturgia, cioè i conflitti sempre triangolari. Trovo però che sia un modo di chiudere il reale in uno schema. Non si può, a mio parere, svelare delle strutture drammatiche precostituite senza limitare il nostro approccio al reale.

Nei *Fucili*, e ancor più in questo film, l'intento era di avvicinare la realtà guardando i gesti più importanti, ma senza integrarli nella sintesi della « storia », senza disseccarli. Essi sono necessari, ma al tempo stesso non li adopero come valori drammatici, come elementi di crescita di tensione a livello della « storia », essi restano nella loro pienezza, bisogna guardarli, subirli.

Nel film come lo vedo io non bisogna rigettare qualcosa, bisogna sempre aver presente che un film è una superficie piana, che non si svolge in un tempo cronologico, ma in un tempo disteso, come una tela che tutto avvolge. Per questo in un film la durata è importante.

D. - *Già, nell'ultimo film acquista particolare evidenza una cifra stilistica già presente nei* Fucili, *cioè la dilatazione del tempo, che qui assume, come dire, una dimensione ontologica (l'attesa, lo svolgimento del tempo ecc.).*

R. - Sì, c'è un'attesa, è la base della storia, se storia c'è. Dal momento che c'è un'attesa c'è una questione di tempo e di durata, e bisogna che le cose si muovano nel tempo; ma non nel tempo considerato come tempo di azione, ma come dimensione dell'immaginazione dei personaggi. I personaggi ritrovano un mondo immaginario, non però come mondo psicologico individuale; questa donna ha ritrovato un immaginario atavico, tribale, qualunque donna avrebbe potuto cadere nella stessa situazione. Dunque, non è un mondo che le appartiene a livello individuale, psicologico, essa ritrova i gesti ancestrali: attraverso il contatto con gli oggetti, con l'ignoto essa ritorna alla liturgia tribale. E' per questo che mi ha interessato molto far risaltare il senso degli oggetti concepiti come strumenti di cultura. Per questo verso, è un film molto realista, è un film che non fa richiamo né a vampiri, né a fantasmi né a cose strane, ci sono delle lenzuola, un coltello, del sangue, del fuoco, acqua, vento: un film molto vicino alla natura. Poi, ad un certo momento, un coltello va oltre il suo senso per divenire lo strumento sacrificale, per andare verso l'ignoto, per ritrovarsi in una dimensione che la dimensione quotidiana non soddisfa più. Poi, quando brucia i suoi vestiti, ritrova, se volete, gli atti di purificazione più semplici, e quando va nel fango è al tempo stesso un castigo, ma anche il piacere di ritrovarsi di nuovo in una forma di sporcizia.

D. - *Sono temi quindi più vicini alla sua cultura, che non, per esempio, alla cultura nordica che è stata richiamata.*

R. - Sì; per esempio, il fatto di mettere fuori da mangiare, è un rituale afro-brasiliano ancora vivo: si fa questo per dar da mangiare agli dei. La protagonista fa questo per far venire l'evaso, ma in questo atto ritrova anche il senso dell'omaggio, e l'uomo diventa dio e dio è l'uomo, e tutti due sono sconosciuti.

D. - *Non si è comunque fermato alla sua cultura...*

R. - Sì, non è un film su un aspetto della cultura, si cerca di far raggiungere le radici della cultura, quelle che si trovano nella tragedia greca, nei

costumi tribali, nei sacrifici teutonici, nei riti dei vampiri; tutto ciò che è citato nel film (vampirismo, sangue ecc.) è la ricerca dell'emozione, dell'attrazione verso l'ignoto.

D. - *La forma con cui ha espresso questo è particolarmente sensibile alle suggestioni musicali; la musica, più che supporto tende ad essere un ritmo interno...*

R. - Io amo molto la musica, per me è indispensabile alla concezione di un film, tanto indispensabile che non ho voluto pensare subito alla musica, non sapevo che musica avrei messo. Volendo affrontare il tema sotto l'aspetto del rituale, sapevo che la musica sarebbe stata una preoccupazione, ma ho voluto porla poi, integrandola alle immagini. Obbedendo quindi a ragioni musicali e drammatiche. Una di queste è che ho voluto smontare il meccanismo della suspense. Ho costruito una successione drammatica che è un semicerchio, se volete, non è una linea retta che sale, ma una alternanza; e a livello musicale riprendo questa andatura. Che si ritrova nel sistema musicale degli africani, che scandiscono, smontano e distruggono; che si ritrova molto nella struttura del jazz.

Montando il film non mi sono posto delle preoccupazioni sulla musica. Poi ho scelto Orff. Lui ha lavorato molto per il teatro, ha una struttura musicale molto solida; non volevo temi melodici per illustrare un'azione, né dei temi per i personaggi; la musica diventa essa stessa un personaggio, è un po' il cuore dei personaggi, qualcosa che li ironizza e al tempo stesso una forma di emozione.

D. - *Tornando al ruolo dei personaggi, ci resta da accennare a quello dell'ospite (Susan Strasberg).*

R. - È un personaggio che forse non è stato sviluppato sino in fondo, è un personaggio che osserva più che essere osservato, estranea a quel contesto culturale ancestrale, non sappiamo quale sia il suo mondo immaginario. È un po' Clea, se questa non fosse in quel contesto che la obbliga a tornare indietro nelle sue angoscie, nelle sue paure, nella sua insoddisfazione. Lis ha i suoi piccoli problemi, guarda e parte, perché non si trova a suo agio.

D. - *Quali sono le ragioni della scelta degli attori?*

R. - Considero Sterling Hayden un attore di istinto, straordinario, e poi mi interessava molto utilizzarlo in modo diverso da quello per cui è stato utilizzato abitualmente, il ruolo del duro e dell'eroe. D'altro canto mi piaceva poter avere un tipo di cui non si potesse dire a priori la sua professione [...]. Tanto più che ci si fa delle false idee a questo proposito: gli ornitologi hanno una vita che li costringe ad essere molto vicini alla natura, non sono tipi che studiano gli uccelli al chiuso. E Hayden ha portato proprio questo aspetto « naturale »: si è parlato molto di Melville, e credo sia proprio per l'aspetto di H. di uomo di mare, se no non credo che sia un film melvilliano (però molti l'hanno trovato tale; altri hanno parlato di Poe).

Per il personaggio della donna (Clea), ho avuto esitazioni ad affidarlo a Maureen Mc Nalley quando in un primo momento pensavo di ambientare il film in un clima diverso. Poi, una volta deciso di girare in Europa, non ho avuto incertezza, avevo bisogno di un viso chiuso, e poi mi interessava perché non è una « vedette », è un viso che non si conosce.

D. - *Come attrice di teatro è però conosciuta...*

R. - Sì, dicevo al cinema. E poi ci

voleva una donna che avesse un po' questo aspetto di donna un po' « matura ».

Per Susan Strasberg non ci sono ragioni particolari. Confesso poi che con lei non c'è stata una grande intesa e la resa ha forse sofferto di questo. Il ruolo di Whitman doveva essere in un primo momento di Jean Pierre Calfont, poi ci sono stati degli impedimenti. Guardando il film trovo che la resa di Withman sia buona, c'è qualcosa di vulnerabile nei suoi occhi che distrugge il mito dell'evaso cattivo, forse rimpiango un po' il troppo di realismo nella sua interpretazione; Calfont, forse, per il suo fisico, avrebbe conferito un aspetto più mitico.

D. - *E per gli altri collaboratori?*

R. - Avendone i mezzi ho scelto degli ottimi tecnici. Evein (lo scenografo) aveva lavorato con Demy e con altri (Malle, per esempio) che hanno forme di espressione molto elaborate; è riuscito a portare la delicatezza di certe sue scelte minuziose senza venir meno alla violenza e al peso che io volevo avesse la scenografia. Aronovich è un ottimo operatore; avevo bisogno di uno che fosse molto vicino al mio modo di vedere, e la sua concezione dell'inquadratura è molto vicina alla mia, e questo è molto importante in un film dove i segni hanno un senso preciso. Ha capito molto bene quello che cercavo a livello di colore: dei contrasti marcati, dei colori duri.

D. - *Dal punto di vista delle possibili influenze cinematografiche, si fanno i nomi di Polanski o di Delvaux.*

R. - ... Credo che questo faccia piacere a Delvaux... Non lo consco, ma ho avuto la piacevole sorpresa di leggere in una sua intervista ai « Cahiers du cinéma » un suo riferimento a *I fucili* preso come esempio di cinema moderno...

D. - *Ha visto l'ultimo film di Delvaux?*

R. - Sì, mentre non ho visto *L'homme au crâne rasé. Una sera un treno* mi ha molto interessato e mi è molto piaciuto. Non ci ho pensato, ma credo che non sia estraneo a questo film, una volta mentre stavamo lavorando alla sceneggiatura con Gérard Zingg si è parlato di Delvaux. Forse il film è più vicino a Delvaux o Buñuel che ad altri autori.

D. - *E* Cul de sac...?

R. - Può darsi, ma forse c'è di più *Rosemary's Baby,* a livello della demonologia. Trovo però che in *Rosemary's Baby* c'è un'attitudine morale davanti ai problemi: il film rovescia i valori, dice che il male non è dove si crede che sia, ma resta un tema di bene e di male; mentre il mio modo di accostarmi è volto verso la genesi del mondo immaginario... Forse è più vicino Delvaux che Polanski.

D. - *E* Boom, *per certi versi...?*

R. - È un film che ho detestato...

D. - *Per finire, vorrei delle notizie circa la sua attività tra* I fucili *e* Sweet hunters. *In particolare sulla inchiesta che dovrebbe avere girato per la televisione francese sullo schiavismo.*

R. - Non ho fatto film, ho lavorato, fatto del montaggio, scritto tre sceneggiature che non sono arrivate in porto, ho scritto parole per canzoni. La inchiesta sullo schiavismo mi è stata di molto vantaggio, perché mi ha permesso di pensare un tema in termini televisivi, con un altro mezzo di espressione. Come è interessante trarre dal teatro mezzi di ricerca, come ha fatto Joaquim Pedro De Andrade con *Macunaima,* in cui ha saputo utilizzare l'evoluzione del teatro brasiliano in-

corporandolo nel cinema [...]. L'inchiesta mi interessava anche per il tema, soprattutto per il prolungamento del tema dello schiavismo, il razzismo.

D. - *Quali sono i suoi progetti immediati?*

R. - Ho in progetto di fare un film con lo stesso produttore, ma non sono sicuro che il film mi interessi; è un po' continuare *Sweet Hunters* in altra direzione [...] Sento il bisogno di tornare in un contesto più vicino ad un reale « fisico », per questo ho voglia di tornare in Brasile molto presto e di fare un film là.

Ruy Guerra è nato il 22 agosto 1931 a Lorenzo Marques (Mozambico, Africa); ha studiato in Portogallo ed ha poi seguito, dal 1952 al 1954, i corsi dell'I.D.H.E.C. a Parigi.

1954 - LES HOMMES ET LES AUTRES (cortometraggio di laurea all'I.D.H.E.C., ispirato dal romanzo « Uomini e no » di Elio Vittorini).

*Ha in seguito lavorato come assistente di Jean Delannoy (*Chiens perdus sans collier, *1955), Georges Rouquier (*S.O.S. Noronha, *1957) e, in Brasile, di Patrice Dally (*Le tout pour le tout*). Sempre in Brasile realizza:*

1960 - OROS (cortometraggio incompiuto).

1961 - O CAVALO DE OXUMAIRE (coll.: Miguel Torres; cortometraggio incompiuto).

1962 - OS CAFAJESTES (in Fr.: **La plage du désir**; inedito in It.) — **r.:** Ruy Guerra - **sc.:** Miguel Torres, Ruy Guerra - **f.:** Tony Rabattoni - **m.:** Luiz Bonfa - **mo.:** Nela Melli - **int.:** Jece Valadao (Jandir), Daniel Filho (Vava), Norma Benguel (Léda), Lucy Carvalho (Wilma), Glance Rocha - **p.:** Magnus Film - **o.:** Brasile, 1962.

Il film fu presentato al Festival di Berlino nel 1962.

1964 - OS FUZIS (I fucili) — **r.:** Ruy Guerra - **sc.:** Miguel Torres, Ruy Guerra da un primo adattamento di Pierre Pelegri, Demosthenes Theokary e Philippe Dumarçay da una sc. or. di Ruy Guerra - **f.:** Ricardo Aronovich - **m.:** Moacyr Santos - **mo.:** Ruy Guerra - **int.:** Atila Iòrio (Gaucho, il camionista), Nelson Xavier (Mario), Maria Gladys (Luisa), Leonides Bayer (il sergente), Paulo César (un soldato), Ruy Polanah (un civile), Mauricio Loyola (il prete), Hugo Carvana (un soldato), Joel Barcelos (l'uomo col bambino morto), Ivan Candido - **esterni:** Milagres - **p.:** Jarbas Barbosa per Copacabana Filmes, Embracine, Daga Film - **o.:** Brasile, 1964 - **durata:** 110' (3.300 m.).

Il film ha ottenuto il Premio Speciale della Giuria al Festival di Berlino nel 1954.

Guerra progetta in seguito di continuare I fucili *con altri due episodi, poi prepara un adattamento dal romanzo di Roberto Freire « Cleo e Dane ». Tornato in Francia, prepara tre film d'un'ora per l'O.R.T.F. sul tema dello schiavismo nel mondo, mai realizzati. Per l'O.R.T.F. collabora ai* Carnets de

Voyage au Brésil *di Pierre Kast. Per il film collettivo* Loin du Vietnam *(1967) Guerra prepara un episodio narrativo intitolato* Vocabulaire *che non sarà realizzato.*

1969 - SWEET HUNTERS (tit. di lavorazione: **L'appât — r.:** Ruy Guerra - **sc.:** Ruy Guerra da un adattamento di Philippe Dumançay, Gérard Zingg e Ruy Guerra - **dial.:** Philippe Dumarçay - **f.** (eastmancolor): Ricardo Aronovich - **m.:** canzone « Sweet Hunters » di Edu Lobo, parole di Ruy Guerra; musiche estratte da Carl Orff (« Carmina Burana », « Catulli Carmina », « Antigone » « Oedipus der Tyrann »), Krysztof Penderecki (m. eseguita dall'Orchestra Nazionale della Filarmonica di Varsavia diretta da Vitold Rawicky, voce solista Stephania Woytowicz), Teddeus Baird - **scg.:** Bernard Evein - **mo.:** Kenout Peltier - **fot. scena:** Pierre Zucca - **script:** Colette Robin, Andreas Voutsinas - **suono:** Jean-Claude Laureux - **int.:** Sterling Hayden (Allan), Maureen Mc Nalley (Clea), Susan Strasberg (Lis), Andrew Hayden (Bob), Stuart Whitman (l'evaso) - **esterni:** Saint Mélois des Ondes (St. Malo, Bretagna) - **p.:** Claude Giroux per General Productions - **dir. p.:** Claude Hauser - **prod. deleg.:** Louis-Emile Galey - **o.:** Panama, 1969 - **durata:** 100'.

Il film è stato invitato alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1969.

(a cura di Lorenzo Codelli)

IN FONDO AL POZZO

di Sam Terno

Giornalisti cinematografici

Alla fine di novembre ha avuto luogo, come ogni due anni, l'assemblea ordinaria del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, per discutere dell'attività del Sindacato e per l'elezione delle cariche sociali. A dire il vero avrebbe dovuto svolgersi anche un'assemblea straordinaria per esaminare e approvare un nuovo statuto, ma non si è raggiunto il numero legale né ai soci era stato fatto pervenire preventivamente — così come si era invece convenuto — il nuovo progetto elaborato da una commissione composta di Fiorentino Archidiacono, Salvatore Brancati, Sergio Frosali, Vinicio Marinucci, Domenico Meccoli, Fabio Rinaudo.

E' comunque significativo sottolineare che all'elezione dei componenti il nuovo Comitato Direttivo del Sindacato (nonché Commissione di Revisione, Sindaci, Probiviri), si è proceduto sulla base di una mozione sottoscritta da un amplissimo numero di soci — che impegna inequivocabilmente il Sindacato all'esame e all'approvazione di uno statuto rinnovato e diverso *entro i primi mesi del 1970 (il nuovo Consiglio Direttivo è formato da Mino Argentieri, Vincenzo Bassoli, Gino Caserta, Giambattista Cavallaro, Tullio Cicciarelli, Sergio Frosali, Fabrizio Gabella, Mario Gallo, Vittorio Ricciuti). Ha suscitato inoltre ampio interesse la proposta di alcuni soci aderenti anche all'Associazione italiana della critica cinematografica, sulla necessità che il Sindacato divenga il punto d'incontro di gruppi di giornalisti differentemente qualificati a seconda dei propri interessi professionali e differentemente impegnati — eventualmente — ad assumere autonome posizioni e iniziative culturali e di politica culturale. Così come almeno due dei punti focali del progetto di statuto redatto dalla commissione cui si è accennato — un ampio consiglio nazionale che sia più rappresentativo dell'attuale comitato direttivo e nello stesso tempo più consultabile dell'assemblea di tutti i soci; la cessazione dell'esistenza della commissione di revisione come organo autonomo e il rinvio al nuovo consiglio nazionale delle sue funzioni — sono basi assai interessanti di discussione per un sostanziale rilancio del Sindacato, per una sua inequivocabile ristrutturazione. E' utile anzi sottolineare che se l'esigenza di rinnovamento è apparsa quasi unanime, occorrerà che essa si concretizzi senza equivoci e senza fraintendimenti*

di sorta: non valgono le unanimità apparenti, ma la volontà e la consapevolezza di fare del Sindacato un organismo ampio e articolato di presenza davvero professionalmente qualificata in tutti i settori.

Un « colloquio » a Milano

Nel quadro delle iniziative della Fipresci (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique), si è svolto nel mese di ottobre, a Milano, nell'ambito del Mifed, un « Colloquio » internazionale sul « nuovo cinema italiano ». Tre relazioni — di Mino Argentieri, Giacomo Gambetti, Bruno Torri, rispettivamente sulle strutture economiche, la situazione della critica e i più recenti indirizzi culturali — hanno introdotto la discussione, presenti Boleslaw Michalek, Lino Micciché, Vinicio Beretta, presidente, vicepresidente, segretario generale della federazione. Va detto subito che fra gli intervenuti erano più numerosi, almeno in proporzione, gli stranieri che gli italiani. Anche i colleghi milanesi brillavano per la loro assenza, salve le rarissime eccezioni. Tutto ciò coincide, del resto, con le considerazioni che, riguardo alla critica, Gambetti ha fatto nella sua relazione, la quale era stata preparata in precedenza, evidentemente, anche se sulla conoscenza di una situazione generale tutt'altro che confortante e non certo manifestatasi all'improvviso. E' chiaro che le carenze della critica possono dar fiducia — come avviene — ai mercanti, ai superficiali, agli incolti, e che le responsabilità della critica sono, anche se indirette, più rilevanti di quel che appaia a prima vista.

Festival, eccetera

E' appena esaurita la stagione dei festival cinematografici 1969: che cosa succederà nel '70? Trascinati da altri numerosi problemi di non secondaria importanza, coloro che hanno la responsabilità della vita politica italiana per ora trascurano l'argomento. Così facendo lo ritroveranno, scottante, come al solito, all'ultimo momento, costretti a decisioni d'emergenza che rinviano soltanto e non risolvono nulla. Una cosa, intanto, è chiara: è chiaro che i festival, le mostre, eccetera devono essere nello stesso tempo punti d'incontro, di informazione, di promozione, di conoscenza, di sviluppo, per la critica e per il pubblico (altrimenti non dovrebbero essere). Quindi occorre siano messi in grado — per struttura, organizzazione, tempi, eccetera — di essere davvero focali centri d'interesse e quindi di poter diffondere e divulgare al massimo le loro esperienze, nella più ampia utilità alla circolazione delle idee, al pubblico, alla critica.

Ocic

Recentemente è stato assegnato il Gran Premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma). E' noto che, per regolamento, partecipano a tale Gran Premio, fra l'altro, i film che hanno ottenuto il Premio Ocic nei vari festival dell'anno. Difficile è condividere una decisione che ha anteposto Le grand amour *di Pierre Etaix a* Une femme douce *di Bresson o anche a* Un certo giorno *di Olmi. Più difficile ancora accettare l'esclusione — addirittura dai film in esame — de* L'uomo da marciapiedi *(che vinse il Premio Ocic al festival di Berlino), perchè il film è stato classificato in Italia, dal Centro Cattolico Cinematografico Italiano, nella categoria IV, equivalente pressapoco al vecchio « escluso ». Si tratta di diversità di opi-*

*nioni, evidentemente; ma si tratta soprattutto, in piccolo, di un secondo caso-*Teorema, *premiato e poi sconfessato. Lo scomparso cardinale Urbani, presidente della Conferenza Episcopale Italiana, disse, poco prima di morire, a un gruppo di amici e di critici, che le indicazioni del CCC dovevano avere carattere di avvertimento di costume e non certamente valore criticoestetico; e se non è in discussione la libertà di giudizio dei centri cattolici nazionali, così i centri non possono menomare la libertà di giudizio dell'Ocic o dei singoli critici, sia che essi operino in Francia, in Italia o chissaddove. Altrimenti è meglio chiudere, che fingere di andare avanti e dar cittadinanza ai compromessi.*

Vendita - Amati

Al momento in cui scriviamo non è ben chiaro se il circuito di sale cinematografiche Amati — 56 sale nella zona di Roma, di prima, seconda e terza visione, sale del centro e delle varie zone periferiche — sia o non sia stato venduto alla società Transbeacon di New York. Come al solito si fa gran parlare di un qualcosa di clamoroso, da noi — e questa è certamente una vicenda clamorosa —, per poi far cadere il silenzio e riprendere eventualmente l'argomento a sbalzi di spesso vana protesta: è vero, infatti, che se da un lato a noi non importa nulla che i guadagni siano del signor x o della ditta y, è altrettanto vero che non è a vantaggio della nostra economia e dei nostri lavoratori che i denari italiani vadano all'estero. Ed è evidente, infine, che quello delle sale cinematografiche è l'anello finale — importantissimo — della catena che tiene i rapporti fra produzione e spettatori, fra autori e pubblico: l'esercizio può condizionare la realizzazione, cioè le idee. L'« americanizzazione » del cinema italiano, in tale modo, dopo l'intervento massiccio di capitali stranieri — per lo più, appunto, americani — nella produzione e nella distribuzione, continua e si concretizza nell'unico stadio che finora era rimasto fuori del giuco. Del resto, ogni cinematografia è tanto più valida, culturalmente, socialmente, quanto più tiene conto dei problemi nazionali e di un suo stile di interessi, di esposizione e di racconto: così è sempre stato anche per il cinema italiano, che a suo tempo vinse e convinse proprio perchè italiano, unico e irripetibile. E' dubbio che il capitale americano si comporti intelligentemene, così come — quando si cade nelle inevitabili leggi industriali — molto spesso intelligenza, originalità, autonomia si perdono per la strada, e da un cinema di idee e d'autore si va rapidamente al cinema di confezione e di commercio. Qualora le sale-Amati siano veramente in vendita, lo Stato dovrebbe intervenire per la tutela di suoi precisi interessi economici e culturali, e per la tutela del lavoro dei dipendenti, cui in ogni caso deve essere mantenuto l'impiego. Ma sarebbe possibile compiere un passo ulteriore, di preciso significato e valore: l'acquisto diretto almeno di alcune sale delle diverse categorie, affinché — fuori dal-'indispensabilità del successo economico — sia garantita la circolazione an che delle opere cosiddette « non-commerciali ». Si ricostituirebbe così quell'impegno dello Stato dalla produzione all'esercizio distrutto all'epoca dell'alienazione dell'Enic e dell'Eci, e nel quadro del quale — oltre a Cinecittà e al Luce — fu istituito qualche anno fa l'Italnoleggio, sia pure un Italnoleggio purtroppo non svincolato da igidi criteri « industriali »

IL RACCONTO STORICO

di Guido Bezzola

Due film che in questi ultimi tempi hanno suscitato non poche discussioni, Fellini Satyricon *e* La caduta degli dei, *propongono o ripropongono un tema certo non nuovo, quello del racconto storico. Potremmo certo dire che, in ultima analisi, ogni narrazione è storica, ma si sa benissimo che praticamente, si usa definire « storici » quei racconti — qualunque sia il mezzo impiegato — che rievocano un passato, anche recente, e si distaccano così dalla cronaca, la quale si fa inconsapevolmente, nell'atto stesso in cui si descrive il presente. Film d'oggi, ambientati nel mondo odierno, senza alcuna pretesa storica, possono diventare preziosi allo storico del futuro, ma solo come documenti, illustrazioni di costume, conferme indirette di quanto lo storico viene narrando: i cosiddetti « telefoni bianchi » ci dicono sul fascismo assai più di quanto non si pensasse vedendoli un tempo, ma bisogna saperli leggere e non costituiscono certo opera di storia, rientrano appunto tra i documenti che ogni studioso di un certo periodo deve raccogliere ed esaminare.*

Quando si fa un film storico, abbiamo subito un'altra grande partizione, tra opere che vedono la storia in modo critico e opere che invece si rifanno a un certo modo di immaginare il passato, a una convenzione qualsiasi, che serve quale sfondo di comodo per raccontare vicende sempre ripetute. Mi è capitato anni fa di studiare un po' a fondo la struttura di codesti film che si assomigliano tutti sotto tutte le latitudini, e che presentano una singolare ricorrenza di personaggi (il Giovane Eroe, la Gaia Popolana, la Bionda Fanciulla, il Nobile Padre, il Servo Vecchio e Fedele oppure Forte e Fedele, il Bieco Ribaldo, il Grasso Taverniere e così via). Ho potuto constatare che, con qualche oscillazione, la loro matrice si trova nei romanzi storici o pseudo storici della prima metà dell'Ottocento inglese e francese, e che di lì sono discesi recta via, *conservando curiosamente intatte molte caratteristiche originarie: tali caratteristiche avevano s'intende una loro ragion d'essere in principio, quando rispecchiavano una certa cultura e una certa conoscenza storica a livello di volgarizzamento, ma poi sparirono nella successiva produzione romanzesco-storica, sopravvivendo solo a livello* feuilleton. *Proprio di lì poi passarono al cinema: chi avesse ad esempio la pazienza di fare un'indagine vedrebbe che da cinquant'anni almeno, giù giù fino al recentissimo* D'Artagnan *televisivo,* tutte *le scene di duelli si svolgono allo stesso modo e con la stessa*

tecnica, indipendentemente dall'epoca in cui il film è ambientato. È una convenzione codificata, perchè cambiarla?

Fare storia, l'ho già detto, è anche fare critica del periodo che si prende in esame. L'operazione è pienamente riuscita a Visconti in Senso, *molto meno col* Gattopardo; *per parte sua, Fellini non ha mai fatto film storici, si è sempre attenuto alla cronaca di un presente, sia pure qua e là con aperture fantastico-liriche, dandoci sovente un ritratto puntiglioso ed esemplare di certi strati della nostra società in determinati momenti (nessuno come Fellini sa esprimere con così agghiacciante distacco la crudeltà feroce di gran parte dei nostri rapporti quotidiani). Per questo destò meraviglia e curiosità insieme l'annuncio del* Satyricon, *dopo le lunghe vicende aggrovigliate che erano seguite all'insuccesso di* Giulietta degli spiriti: *e per questo tanta gente volle e vuole vedere un film così diverso dagli altri, che è un* unicum *nell'opera stessa del suo regista e insieme è anche uno dei primissimi esempi di rievocazione dell'epoca romana compiuta all'infuori della letteratura cui si è accennato sopra e non per mano di mestieranti alla Fred Niblo.*

Bisognerà dire subito che chi va vedere il Satyricon *pensando a Petronio o anche più semplicemente alla storia romana viene disilluso. Fellini stesso ha più volte dichiarato di aver preso il testo latino unicamente come punto di partenza: nel film Roma, la sua storia, la sua civiltà c'entrano fino a un certo punto, e anche questo Fellini lo aveva lasciato capire nelle sue interviste. Siamo ancora una volta di fronte a uno* show *personale dell'autore, a un tentativo di verifica delle sue credenze, dei suoi dubbi, delle sue incertezze e in genere di tutta la sua parte* nera, *di fronte a un ipotetico mondo passato nel quale riflettersi e che non viene messo in questione. Roma per Fellini è come un pianeta sconosciuto, l'ha detto lui stesso, e ha cercato di darci un'idea non della vita su quel pianeta, ma della propria reazione di fronte a supposte condizioni di esistenza del tutto diverse da quelle attuali o attuabili oggi sulla Terra. Fellini ha quindi escluso ogni possibilità di un esame storico-critico del* Satyricon *in rapporto a quel che Petronio scrisse, in rapporto alla civiltà romana dell'epoca di Nerone e così via: Roma è a suo modo chiamata in causa per fornire uno sfondo di comodo, ma per il resto il film avrebbe potuto benissimo svolgersi tra i Maya precolombiani senza nessun danno.*

Una volta stabilito ciò, e chiarito quel che non *dovremmo chiedere all'opera di Fellini, possiamo però vedere che a modo suo il regista ha voluto compiere opera storica. Pur con tutte le divagazioni e le digressioni cui si è accennato, il quadro di fondo è più o meno la Roma del primo secolo dopo Cristo, e Fellini ne ha dato un'interpretazione liricamente personalissima. Comunque si ponga il problema, e con tutte le cautele e le astuzie che di Fellini sono proprie, a un certo punto lo show, personale finchè volete, aveva bisogno di un quadro, e non poteva essere un quadro da farsene gioco, perchè l'opera voleva essere seria. Per spiegarmi meglio, nessuno vieta a Falqui e Sacerdote di mettere in scena un episodio antico-romano in una rivista TV, ma è logico che in tal caso la cornice racchiuda soltanto una scenetta più o meno comica, oppure sia fine a se stessa, come nei balletti; quando Fellini invece sceglie Roma — e un testo latino originale — come punto di partenza per un suo film, le intenzioni sono diverse, si salpa con intenti forse impre-*

cisi o indefiniti all'inizio, comunque sempre sul piano di un discorso culturalmente molto qualificato.

Ora, la visione di Fellini Satyricon *mi ha lasciato parecchi dubbi sulla validità conclusiva e sull'esito di una simile operazione, e proprio per difetto di sfondo culturale. Il regista può dire finché vuole che lui di Roma ha voluto solo dare una specie di interpretazione che con Roma non ha molto a che fare: la qualità dei risultati raggiunti, costantemente bassa, fa temere che si tratti di giustificazioni in anticipo: il film è lento, slegato, noioso, con vistose cadute di gusto, con grossi prestiti incorporati alla bell'e meglio, dai vari* Ben Hur *e* Quo Vadis? *al Pasolini di* Edipo Re, *senza una sceneggiatura plausibile o letterariamente valida (basti pensare alle pappolate « poetiche » snocciolate da Eumolpo morente), con una scenografia e dei costumi che ormai non dicono più nulla di nuovo dopo Pasolini appunto. Per di più, mancano dappertutto lo scatto, la felicità, l'aggressione teppistica operanti così piacevolmente negli altri film di Fellini: la Roma che egli ci descrive, quella che potremmo chiamare la sua Roma è in realtà un paesaggio lunare e disastrato, popolato da incubi e da fantasmi che non riescono a comunicarci le loro emozioni, se pure ne hanno. Perché il dramma sta proprio qui, nel fatto che quanto avviene sullo schermo ci lascia completamente indifferenti, non agisce neppure sul piano lirico dell'invenzione strettamente personale. Che diavolo volete che ci importi dei rapporti omosessuali di Encolpio, Ascilto e Gitone, sui quali si insiste con tanto peso, quando ci sono narrati in* quel *modo, come una fioritura in più tra le tante del film, quasi come un omaggio alla moda corrente, e quando si accompagnano a tutta una serie di nefandezze e di eccessi completamente gratuiti? Perché in fondo — e qui è il limite vero di Fellini — Fellini stesso non ha saputo sottrarsi all'impostazione data al problema dagli autori primi di* Quo Vadis? *e di* Ben Hur, *Sienkiewicz e Wallace, i quali hanno compresso e schiacciato la storia romana fino a ridurla alle dimensioni della polpetta di uno hamburger e poi tranquillamente hanno etichettato il tutto sotto l'insegna della « decadenza », concetto antistorico se mai ve ne furono, addirittura ridicolo se applicato all'età neroniana. Di qui la continua ossessiva presenza del senso del peccato che circola nel* Fellini Satyricon, *che non ha nessuna ragion d'essere in rapporto all'epoca e, se voleva far parte di una personale interpretazione, di un personalissimo sfogo del regista, aveva bisogno di ben altre pezze di appoggio. Tutto sommato, e pur tenendo conto della ben diversa sensibilità dell'autore e dei mezzi oggi a sua disposizione,* Fellini Satyricon *è ideologicamente sulla linea appunto di romanzi come* Quo Vadis? *e* Ben Hur, *che non riesce a superare neppure come trasfigurazione lirica. Non è la prima volta che Fellini si incaglia su secche culturali e ideologiche (la « filosofia del sassolino » ne* La strada *era un esempio vistoso), ma stavolta le cose si complicano perché, volere o volare, si è tirata in ballo Roma, con la sua storia, la sua letteratura, la sua civiltà, e allora occorrono spalle molto grosse, sia per un* divertissement *sia per un* excursus. *L'operazione difficoltosissima, quella che secondo il Vico trasforma il certo nel vero e che segna il passaggio dalla cronaca alla storia, quell'operazione che anima la Russia del* 1812 *vista dal conte Tolstoi, qui non è riuscita: non è riuscita nemmeno l'altra operazione, che consiste nel dar parola e concetti d'oggi — o*

quasi — a personaggi antichi, quale il Bruto minore del Leopardi: una grossa occasione mancata dunque (eppure c'era La guerra di Troia non si farà, di Giraudoux, c'erano Il cavallo di Troia di Morley, Idi di marzo di Wilder, a additare altre migliori e vitali soluzioni...).

Un rischio analogo correva Luchino Visconti, girando La caduta degli dei, rischio forse aggravato dal fatto che il 1933 è tutt'altro che lontano, ed era quindi più facile prendere degli abbagli: le ricostruzioni dell'antico hanno un metro di decenni, se non di secoli, quelle del passato prossimo consentono un margine assai minore, e risultano più facilmente esposte alla critica (nel recente Nell'anno del Signore si parla più volte del « granducato di Modena » quando anche alle scuole di avviamento si impara che in Italia di granducati ce n'era uno, solo quello di Toscana: gli altri erano ducati e basta). Ora, delle quasi ossessive capacità di ricostruzione che sono proprie di Visconti regista cinematografico e teatrale sappiamo fin troppo, c'è tutta una aneddotica in proposito: restava da vedere come funzionassero qui, alle prese con un tema così scottante.

Personalmente nutro grande stima per Visconti (e come non potrei?) anche se non ne condivido molte idee e certi atteggiamenti, anche se i suoi ultimi film mi erano parsi francamente brutti, con una decisiva punta verso il basso in Lo straniero: allo stesso modo mi sono sempre sentito a disagio di fronte al compiacimento morboso che troppe volte viene alla luce nelle opere del nostro regista. Devo dire adesso che La caduta degli dei è un bel film, quasi tutto riuscito, che è debole proprio là dove più dà nel morboso (l'incesto ad esempio) perché, quali che fossero le serie ragioni drammatiche e filosofiche le quali hanno indotto Visconti a introdurre certe sequenze, esiste pur sempre una più generale linea di convenienza, di vera e propria decenza (nel significato etimologico della parola) artistica, al di là della quale non si dovrebbe andare. Se il milanese Visconti pensasse di più al milanese Manzoni apprezzerebbe meglio la grande lezione contenuta in quel « la sventurata rispose » che chiude la prima parte della storia di Gertrude. Il cinema non manca certo di possibilità nel campo del suggerire senza dire, né Visconti è uomo da non saper superare le difficoltà: voler dire a tutti i costi la cosa risquée, pur riconducendola a significati più alti, è fare continuamente scommesse inutili, a danno delle molte cose belle e vere che si sono espresse lungo l'arco di un'opera. D'altra parte, Visconti è così, e volerlo cambiare non avrebbe ragione né senso.

Sovente la critica, rammentando le esperienze di Visconti come aiuto di Renoir, ha accennato ai suoi legami con la cultura francese, e Visconti stesso li ha sottolineati; personalmente, sono sempre stato d'altra opinione, e in lui ho visto fortissima una componente culturale mitteleuropea se non specificamente viennese, del resto ben comprensibile nel discendente di una vecchia famiglia nobiliare milanese. Che Milano abbia sempre sentito profondamente i rapporti col Nord non è una novità per nessuno e lo capisce bene chi, sbarcando all'aeroporto o alla stazione ferroviaria, trova maggiore continuità tra Milano e Zurigo, Milano e Düsseldorf o Francoforte che non, poniamo, tra Milano e Roma: c'è una quantità di ragioni storiche le quali militano in tale senso e non rimane altro che prenderne atto. In Visconti l'influenza della

cultura tedesca, sia pure di una particolare cultura tedesca quale la viennese, dove Polonia e Boemia e Ungheria e Croazia confluivano, dove la Turchia era sentita a un passo, tale influenza dunque è innegabile e ha dato forse il meglio di sé in Senso. *Ora, di fronte a una prova impegnativa come* La caduta degli dei, *il collaudo è stato positivo.*

Visconti infatti ha compiuto una precisa operazione storica: narrando la storia di una grande famiglia tedesca di nobili industriali della Ruhr, padroni di acciaierie e di fabbriche d'armi, e il comportamento dei suoi membri nel momento cruciale che va dall'inizio del 1933 *con l'incendio del Reichstag al giugno* 1934 *con il massacro delle Sturm Abteilungen, ha inteso emblematicamente fare la storia della Germania intera. La « notte dei lunghi coltelli », discende direttamente dall'impero guglielmino, dalla repubblica di Weimar, dal riarmo del Reich: quella crisi d'altra parte coincise con la definitiva presa del potere da parte di Hitler, stavolta appoggiato dallo Stato Maggiore, e quindi preludeva e anticipava tutto quel che seguì, fino alla seconda guerra mondiale e al crollo del regime. I ricchi industriali snobbavano il nazismo ma lo finanziavano e ritenevano a torto di poter rimanere fuori dalla mischia: ben presto le loro mani si sarebbero sporcate come quelle degli altri e le loro responsabilità si sarebbero manifestate ancor più pesanti.*

È chiaro che una simile tesi, in sé ineccepibile, non poteva venire espressa e svolta compiutamente in un solo film senza una drastica riduzione di fatti e senza l'introduzione di situazioni simboliche o emblematiche, atte a riassumere ciò che non poteva venir detto per esteso: per questo nella famiglia Essenbeck, che si distrugge da sé quasi completamente, è riassunta la follia di tutta la Germania, che si mutilava esiliando e perseguitando scienziati, poeti, artisti, che dava via libera all'uccisione illegale, alle persecuzoni stolte e vergognose, alla nascita di un neopaganesimo senza radici culturali. Da questo punto di vista si deve partire se si giudica il film, dove una parte non piccola è riservata all'allegoria (l'incesto medesimo è dichiaratamente simbolico e allegorico). Anche Visconti, quindi, compie a suo modo opera di trasfigurazione lirica (necessaria del resto al raggiungimento dell'arte), ma parte da un ben preparato campo storico, affonda le radici del suo discorso in un terreno ricco e lavorato con estrema cura. Sì, la cultura di Visconti è soprattutto austriaca, e Hoffmanstahl, Rilke, Freud, Kafka, Richard Strauss, Klimt non sono forse del tutto adatti come avviamento a comprendere la Germania nazista (per quanto Hitler fosse austriaco) e il suo mito del prussianesimo, del Preussentum: *però Visconti ha anche altre frecce al suo arco, si è ben ricordato di Thomas Mann e di una quantità di altri autori, ivi compresi gli espressionisti tedeschi del cinema, della pittura, della letteratura, e ivi compresi perfino lo Stroheim e lo Sternberg degli anni migliori. Ha inoltre fatto un eccellente uso del commento sonoro, mescolando canti di guerra e brani musicali di autori germanici, ed ha colto con estrema acutezza il senso anche classistico dell'avvento del nazismo, il passaggio cioè dal capitalismo nobiliare e personale, ormai esteriormente ingentilito dal lungo esercizio del potere, a un capitalismo semi statale, velato da apparenze populiste. La mirabile sequenza finale è chiaramente indicativa in proposito, la vecchia casa degli Essenbeck, all'inizio apparsaci in tutto il suo fulgore, è ridotta a una specie di squallido*

bivacco, alle pareti sono apparse bandiere naziste, e in mezzo a un pubblico di teppisti e prostitute si avanza la coppia del tragico matrimonio, muovendo lentamente i passi in un mondo cui è già estranea; l'avvento del nazismo vede la sparizione di un certo sistema, la nascita di un sistema più scoperto e brutale guidato dalle stesse mani o da mani analoghe.

Al di là degli effetti drammatici (tutta la vicenda delle S.A., tutta la sequenza iniziale, tutta la sequenza finale sono cose praticamente perfette) il film si giova dunque di un completo possesso della materia da trattare, di idee storiche chiare e di non meno chiare idee personali. Nessuno può negare che il Visconti uomo qui ci si mostri tutto, con i suoi problemi, i suoi tormenti, i suoi limiti, ma è anche vero che la personaltà umana del regista si è espressa nel contesto di un film storicamente impeccabile, non solo per le acconciature o gli ambienti o le automobili, che sembrano tolti di peso da un film UFA o da fotografie di Schostal, ma per l'uso discriminato e avveduto che se ne è saputo fare. Questo non può avvenire se nelle idee non si ha un certo divino ordine (che agli occhi della gente può benissimo passare per disordine), se le cose da dire non sono prima state maturate e macerate fino in fondo e da ultimo temprate alla prova della verità storica, verità di cui la realtà è soltanto una parte.

Fare un film storico, dunque, è molto difficile, e altrettanto difficile è fare un film storico-lirico: in tutte e due i casi, infatti l'appoggio sicuro che a prima vista sembrerebbe ottenibile senza difficoltà dal ricorso ai fatti accaduti, può venir meno di colpo. Invece di quel che si desiderava, ci si trova dinanzi a una cronaca sgangherata o a una divagazione che resta approssimativa proprio per difetto di basi, ma i motivi sono sempre quelli: in un modo o in un altro, l'autore ha dimenticato che l'arte è lunga e la vita è breve.

« TENDENZE » E « INFORMATIVA » NELLA XXX MOSTRA CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

di Orio Caldiron

Non è certo necessario andare oltre la brevità referendaria della scheda, per render conto dei film esposti nelle « Tendenze del cinema italiano 1969 ». I limiti in cui i film rimangono per lo più circoscritti sono ben ovvii, ed anche le ambizioni magniloquenti da cui sembrano mossi: tant'è che verrebbe da pensare mannianamente ad una galleria di velleità, sotto il segno dell'aquila malata. Certo, le rassegne allestite dai festival, anche da quelli più autorevoli, hanno troppi margini di occasionalità per pretendere ad una campionatura di stili e indirizzi veramente rappresentativa. Non chiediamo pertanto alle « Tendenze » di dirci dove va il cinema italiano — ché il cinema parla da sé —, piuttosto ci limitiamo a sottolineare che una rassegna che lo abbia a protagonista non può che essere salutata con la più viva partecipazione. Non tanto per irrigidire in un incontro annuale l'inventario del nostro cinema, consegnandolo mummificato alla storia, ma per « fare il punto », per riprender fiato, guardarci indietro, e proseguire il cammino.

Che cosa può insegnare, alle future edizioni delle « Tendenze », l'esperimento di quest'anno? Anzitutto che la collaborazione degli autori dovrebbe essere più franca, al di là delle ripicche e dei risentimenti: a questo forse gioverebbe, sbarazzando il campo di ogni equivoco tra maggiore, minore e minimo, la collocazione della rassegna al di fuori della fatidica quindicina della Mostra veneziana, in una scadenza meno affollata, più disponibile al dibattito e all'esame. La presenza più vasta dei registi italiani, senza distinzione di grado e di gerarchia, non dovrebbe, d'altra parte, significare l'accesso indiscriminato (come neppure quest'anno è avvenuto, del resto). Non si tratta, a nostro avviso, di rubricare le opere in film di consumo e in film d'autore, come qualcuno mostra ancora di credere, ma di far posto alla qualità, all'intelligenza, alla contemporaneità: senza fermarsi alle etichette, guardando all'efficacia dei risultati, alla consapevolezza delle intenzioni. Né galleria di capolavori, né museo

degli orrori: rari i primi in un panorama, che, come il nostro, conosce tutte le servitù del cinema, intangibili i secondi alle possibilità discriminanti del giudizio critico.

LO STATO D'ASSEDIO — r.: Romano Scavolini - **s. e sc.:** Gianfranco Calligarich - **f.** (colore panoramico): Mario Carbone - **m.:** Robby Poitevin - **mo.:** Ciatti Romeo - **scg.:** Emiliano Tolve - **int.:** Joan Collins (Roberta), Mathieu Carrière (Lorenzo), Antonio Centa (console), Faith Domergue (Anita), Frank Wolff (Vallauri), Massimo Serato (Crusich), Antonio Cantafora (Umberto), Lanfranco Cobianchi (Trevisan), Gianni Di Benedetto (il commissario), Gaetano Imbrò (un detenuto), Gianni Pulone (un poliziotto) - **p.:** Cinegai - **o.:** talia, 1969.

Le tentazioni del giovane Waldner sullo sfondo della Trieste odierna. I suoi incontri con Roberta e con Crusich, i suoi scontri con il padre e la madre: nell'ambiente chiuso della provincia, in una città che muore, lasciata indietro dalla storia. « Il film », per il regista, « è la fedele registrazione fantastica, ma inconfutabile, della morte di una classe, quella degli aristocratici borghesi assediati dal neocapitalismo ». E ancora: « una storia di uomini davanti alla loro fine, con la loro angoscia e l'indistruttibile speranza di sopravvivere ». L'affresco alto-borghese in cui aleggiano fantasmi mitteleuropei è la scoperta ambizione del film, ahimé, così lontana dalla scolorita banalità dei risultati. Le diseguaglianze della impaginazione visiva, che pur ha momenti di qualche mordente, si incontrano con le insufficienze della struttura narrativa. Gli scricchiolii dei congegni non si contano, a sottolineare le inevase velleità.

SAI COSA FACEVA STALIN ALLE DONNE? — r.: Maurizio Liverani - **s. e sc.:** Maurizio Liverani e Benedetto Benedetti - **f.** (eastmancolor): Marcello Gatti - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Antonio Visone - **int.:** Helmut Berger, Margaret Lee, Silvia Monti, Benedetto Benedetti, Solveig D'Assunta, Piero Vida, Valeria Sabel, Nando Murolo, Gianni Pulone, Cleofe Del Cile, Augusto Tiezzi, Bruno Boschetti - **p.:** Enzo Doria - **o.:** Italia, 1969.

Nelle vicende di Aldo e Benedetto, che per reazione al « sepolcralismo ufficiale » si danno alla dolce vita, dopo altalenanti trascorsi politici, l'autore « vuol prendere per il gabbo l'infatuazione snobistica di due giovani provinciali per i grandi capi del comunismo ». La storia di Benedetto, che diventa comunista perchè assomiglia a Stalin, suggerisce, secondo il regista, « un film paradossale senza pretese dichiaratamente moralistiche », « un film contro le mitologie ». Sai che cosa faceva Stalin alle donne? *combina con disinvoltura le carte di una ironica autobiografia con quelle dell'intrattenimento più snibito: l'irriverenza dell'autore è rivolta anzitutto contro se stesso. In un panorama tetragono agli sberleffi come quello italiano, si tratta di un film che, nella sua*

sgangherata parodia e nella sua stessa incertezza espressiva, merita qualche udienza.

PELLE DI BANDITO — r.: Piero Livi - **s. e sc.:** Adriano Asti, Giuliano Carzedda, Delia La Bruna, Piero Livi - **f.:** Aristide Massaccesi - **m.:** Claudio Tallino - **mo.:** Amedeo Giomini - **int.:** Ugo Cardea, Giuliano Disperati, Mavì, Arrigo Antona, Matteo Macciocco, Giovanni Vannini, Giovanni Petrucci - **p.:** Smeralda Film - **mo.:** Italia, 1969.

Nella vicenda di Mariano De Linna, che dopo una serie di lucrosi rapimenti finisce nelle braccia della legge, non è difficile scorgere un avvenimento della cronaca recente, oltre che una radiografia del banditismo sardo. Nelle sue dichiarazioni, il regista ondeggia tra l'ambizione sociologica e la volontà poetica. « Con questo film », egli afferma, « cerco di descrivere il volto vero, senza accenti retorici, della Sardegna attuale, oppressa dal banditismo, spesso ignorata dalle autorità costituite ». Nell'intreccio tra cronaca ed affabulazione il film fatica a trovare la sua dimensione, quando non cede alle trappole del romanzesco. Non dipende soltanto dal « che cosa », ma soprattutto dal « come »: un'accentuazione in più e l'autenticità trabocca in finzione spettacolare. Le ingenuità di una regia scolastica si scontrano con la complessità dei problemi evocati.

IMMORTALITA' — Camilo Torres, un prete guerrigliero — r. e sc.: Paolo Breccia - **f.** (eastmancolor): Luigi Verga - **m.:** Walter Camurri - **int.:** Felipe Escobar, Maria Victoria Uribe, Natanale Diaz, Jesus Soto, Magola Cogollos - **p.:** Leonardo Palmeri Produzioni Cinematografiche - **o.:** Italia, 1969.

Il film riprende liberamente la storia del prete guerrigliero attraverso tre personaggi che vogliono sintetizzare la realtà sociale dell'America Latina: un giovane studente bianco, un prete negro, un campesino. *« Il mio film », ha dichiarato il regista, « non vuole essere una biografia di Torres, ma rispecchiare le riflessioni di un europeo sui significati dell'esistenza e dell'opera di Camilo ». Nonostante gli intenti siano legittimi in linea di principio, il diario non prende quota, rimane nelle bassure della velleità. La consapevolezza culturale e la partecipazione umana difettano al neo-regista, freddo ed impacciato dinanzi alla materia della sua ispirazione.*

LA COPPIA — r.: Enzo Siciliano - **s.:** dal romanzo omonimo di Enzo Siciliano - **sc.:** Enzo Siciliano e Andrea Barbato - **f.** (colore): Sergio D'Offizi - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Anita Sanders (Olga), Massimo Girotti (Guido), Christian Hay (Sergio), Mario Carrara (Arceri), Nicoletta Machiavelli (Roberta) - **p.:** Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda - **o.:** Italia, 1969.

Il giovane Sergio viene attratto da una più matura coppia, di cui egli spia le mosse. Olga e Guido, uniti nella tormentosa vitalità di un contorto

gioco erotico, vedono in lui l'elemento nuovo, l'unità mancante. Nel portare sullo schermo il suo romanzo, il regista ha abolito la chiave soggettiva, preferendo tentare lo studio comportamentistico. « Ho deciso di fare un'opera di tipo critico », egli ha detto. « Non è stato facile mettere tutto tra virgolette, ma l'esperienza aveva un tale fascino che non mi sono sentito di frapporvi degli schemi ». L'esordio cinematografico di Enzo Siciliano avviene nel segno della consapevolezza culturale, della dignità letteraria. Anche se gli impacci della scrittura visiva impediscono al film di raggiungere suggestioni profonde, oltre la intermittente registrazione di malesseri odierni.

LA CATTURA — **r.:** Paolo Cavara - **s.:** Paolo Cavara e John Crawford - **sc.:** Paolo Cavara - **f.** (technicolor): Tomislav Pinter - **m.:** Riz Ortolani - **mo.:** Carlo Reali - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **c.:** Franco Loquenzi - **int.:** David McCallum (Holman), Nicoletta Machiavelli (Anja), Lars Bloch - **p.:** Francesca Film-Jadran Film - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1969 - **d.:** Metro-Goldwyn-Mayer.

*Durante l'ultimo conflitto, in un vallone dell'Europa Orientale. Un soldato tedesco dà la caccia ad una partigiana, ma la trova solo quando il fronte si sposta. L'idillio che sorge tra i due sarà interrotto dalle fucilate, una russa e l'altra tedesca. « La guerra », afferma il regista, « è vista come simbolo di quella violenza che non ha avuto termine con la caduta del nazismo, ma tuttora aleggia nel mondo, portando gli uomini ad armarsi l'uno contro l'altro ». Si direbbe: l'agente dell'*Uncle *colpisce ancora, sul fronte della distensione. Le capacità di confezione del regista non si coagulano in una struttura efficace, che possa assicurare un piglio inquietante, un mordente inedito. Le ambizioni si sperdono nella massificata banalità degli spazi innevati.*

ADDIO, ALEXANDRA — **r.:** Enzo Battaglia - **s. e sc.:** Enzo Battaglia in collaborazione con Guido Leoni - **f.** kodakolor, panoramico): Elio Bisignani - **m.:** Piero Piccioni - **mo.:** Enzo Battaglia - **superv. mo.:** Deo Bersanetti - **int.:** Anna Maria Pierangeli (Alexandra), Glenn Saxson (Stefano), Colette Descombes (Elisabetta) - **p.:** Intercontinental Arts - **c.:** Italia, 1969.

Stefano ed Elisabetta sembrano riallacciare i fili della propria relazione coniugale, da tempo infranta, in un occasionale soggiorno olandese. L'amica Alexandra si inserisce, ignara, nel complicato gioco sentimentale dei due, fino a rimanerne coinvolta. Non facciamo obiezioni ai presupposti tematici del film: si sa che ognuno si ispira alla materia che più gli aggrada. Il dissenso affiora a voler considerare le dimensioni espressive, fragorosamente incapaci di attribuire significato e forza persuasiva allo spunto di partenza. In mezzo, tra l'avvio e il film, è venuta a mancare qualsiasi organizzazione narrativa. Addio, Alexandra: *un agghindato supplemento, tutto colori e nastrini, di « Bolero ».*

* * *

BALTAGUL (t.l.: **La scure** — **r.**: Mircea Muresan - **s. e sc.**: Mircea Muresan da un romanzo di Mihail Sadoveanu - **f. (colore)**: Nicu Stan - **int.**: Margarita Lozano, Paul Missi, Folco Lulli, Sidonia Manolache, Mihai Mereuta, Sandu Sticlaru, Io Besoiu - **p.**: Studio « Bucaresti » e Ida Cinematografica - **o.**: Romania-Italia, 1969.

All'origine del film sta un romanzo degli anni trenta rumeni. Baltagul *riprende una nota ballata popolare in un ampio affresco, che anima la violenza delle passioni umane sullo sfondo partecipe della natura. L'omicidio di un pastore in un burrone carpatico viene ricostruito dalla moglie, che finisce con il ritrovare la vittima e scoprire l'assassino: questo il filo del racconto, che suggerisce i contorni di una umanità schietta ma non angusta. In primo piano, così nel romanzo come nella versione cinematografica, la comunità pastorale, colta nelle antiche consuetudini, nelle dimensioni rituali, nei ritmi ampi della sua vita. Non si può negare alla* mise en scène *di Mircea Muresan l'adesione fedele alle ragioni dell'opera letteraria: la sensibilità per i tratti ambientali in cui si colloca la vicenda, la capacità di cogliere il senso di una giustizia primitiva senza tribunali ed are. Sono qualità che non riescono tuttavia ad allargare l'ottica dell'avvio, ad animare l'orizzonte naturalistico in scatti più mossi, in inquietudini più vicine.* Baltagul *rimane un'esercitazione di stile al riparo dalle tentazioni della contemporaneità, dai rischi di una partecipazione più consapevole e scoperta.*

BHUVAN SHOME — **r.**: Mrinal Sen - **s.**: Banaphool (Balai Chand Mukerjee) - **sc.**: Mrinal Sen - **f.**: K. K. Mahajan - **m.**: Vijay Raghava Rao - **mo.**: Ganga Naskar e Dinkar Saythe - **int.**: Utpal Dutta (Bhuvan Shome), Suhasini Mulay (Gauri, la ragazza del villaggio), Jadhu Meher (Jadav Patel, il controllore), Sekhar Chatterjee (il conducente del carro), Rochak Pundit (il padre di Gauri), Punya Das (un contadino del posto) - **p.**: Mrinal Sen Productions - **o.**: India, 1969.

Il capo-ufficio va a caccia: questo il filo che raccorda l'altalena delle gags *e degli umori del film. Il quale trova la sua dimensione nel contrasto tra le ambizioni venatorie del dirigente e la realtà indiana, chiusa nelle arretrattezze e nelle contraddizioni più fonde. In questo senso, la scoperta del paesaggio geografico ed umano, che il film consente allo spettatore, si risolve in rivelazione anche per il protagonista. Alla fine, l'egoismo volge ad una più schietta disponibilità, ad una più ariosa comprensione. La realtà si può aggredire anche attraverso gli spiragli dell'umorismo o gli sberleffi dell'ironia: non è una scoperta che possa aspirare ai contrassegni della novità, certo.* Bhuvan Shome *se ne giova per respingere le tentazioni della « frontalità » naturalistica, per frugare dietro le apparenze, per cogliere umori e climi autentici. Lo fa con gli strappi e le ingenuità di un « andante con brio », che ha soprattutto il torto di indulgere alle sue piccole astuzie, compiacendosi per la fragranza dei sentimenti cui approda.*

HISTORIA DE UNA CHICA SOLA (t.l.: **La storia di una ragazza sola**) — **r.**: Jorge Grau - **s. e sc.**: Jorge Grau e Enrique Josa - **f.** (eastmancolor): Juan Amoros - **m.**: A. F. Lavagnino - **mo.**: Rosa C. Salgado - **int.**: Serena Vergano, Michael Craig, Angel Aranda, Xavier Corbero, Gemma Arquer, Eduardo Rojas, Emma Cohen, Teresa Gimpera - **p.**: Estela Films-Nova Cinematografica-Panda - **o.**: Italia-Spagna, 1969.

Luis ed Aña a cena: lui sposato e lei no davanti alla loro relazione. Ognuno si interroga sulle proprie responsabilità, sulle proprie scelte. I flash-backs *hanno la funzione di coniugare le diverse possibilità della storia, di ripercorrere le tappe di una vicenda sentimentale al suo ultimo atto. L'appuntamento conclusivo dei due amanti è l'artificio attraverso cui il regista dilata il nucleo narrativo in una vasta altalena di sbocchi impossibili e di attese inevase. In primo piano la donna, con la sua solitudine, il suo smarrimento. L'impaginazione tutta luccichii* à la page *non riesce ad allargare la risonanza di una materia scontata, chiusa nei suoi turgori tardoromantici. Non solo le seduzioni visive giocano scopertamente alla celebrazione dei rovelli sentimentali intesi come dilemmi eterni (una « messa in universale » tipica del* kitsch), *ma la stessa cornice iconica soffre di scompensi e di sfilacciature incomponibili. Quando nel film si apre la porta della memoria o della* rêverie, *si affollano ingenui groppi romanzeschi, rutilanti matasse da* presse du coeur.

MACUNAIMA — **r.**: Joaquim Pedro De Andrade - **s. e sc.**: Joaquim P. De Andrade dal romanzo omonimo di Mario De Andrade - **f.** (eastmancolor): Guido Cosulich - **mo.**: Eduardo Escorel - **scg.**: Anisio Medeiros - **m.**: motivi popolari brasiliani - **int.**: Grande Otelo (Macunaima negro), Paulo José (Macunaima bianco), Jardel Filho (Giant), Dina Sfat (Ci), Milton Goncalves (Jigué), Rodolfo Arena (Manape), Joanna Fomm - **p.**: K. M. Eckstein per Filmes Do Serro, Grupo Filmes, Condor Filmes - **o.**: Brasile, 1969.

I miti antichi e le folgorazioni attuali si intrecciano nella « rapsodia » di Macunaima, *che ripropone una significativa opera letteraria della cultura brasiliana degli anni venti. Non è possibile distinguere che in parte i diversi livelli costruttivi di una vicenda che tende a saldare il folklore di un vasto retroterra culturale, l'elaborazione letteraria ispirata all'avanguardismo del « movimento modernista », la complessità antropologica, l'individuazione di una dolente geografia sociale. Macunaima,* o heroe de mal caracter, *che nasce nero e diventa bianco, che passa dalla foresta vergine al cannibalismo della civiltà urbana per tornare ad essere divorato dalla foresta, è un personaggio imparagonabile, paradigma e tramite di una più vasta « favola nazionale », eroe vecchio ed eroe nuovo. La ripresa del potere della classe conservatrice coincide, per il regista, con la riscoperta dell'antropofagia. « I nuovi eroi, alla ricerca di una coscienza collettiva », afferma Joaquim De Andrade, « partono per divorare chi fino adesso li ha divorati, ma sono ancora troppo deboli. Nel frattempo, e nel modo più copioso, il Brasile divora i brasiliani.* Macunaima *è la storia di un brasiliano divorato dal Brasile ». La valutazione di un'opera come questa connessa ad un mosaico di suggestioni, di ragioni, di risentimenti, non può che risolversi in una prima approssimazione di giudizio, nella richiesta di un*

supplemento d'indagine. Anche se il talento visivo del regista, le sue balugi-nanti qualità costruttive, la sua disponibilità sarcastica non lasciano dubbi. L'umorismo beffardo, la comicità scoperta concorrono ad un grottesco di straor-dinarie qualità, dietro al quale affiorano, fino ad imporsi, i contorni di una tragedia autentica, di una rivelazione disperata ma non disarmata.

SHINJU TENNO AMISHIMA (t.l.: **La punizione del cielo ad Amishima**) — **r.:** Masahiro Shinoda - **s.:** dal testo omonimo di Chikamatsu Monzaemon - **sc.:** Toru Takemitsu, Masahiro Shinoda, Taeko Tomioka - **dial.:** Taeko Tomioka - **f.:** Toichiro Narashima - **m.:** Toru Takemitsu - **scg.:** Kiyoshi Awazu - **int.:** Shima Iwashita (Koharu e Osan), Kichiemon Nakamura (Jihei), Hosei Komatsu (Tahei), Yasuke Takita (Magoemon), Kamatari Fujiwara (il padrone del Yamatoya), Yoshi Kato (Gozaemon), Shizue Kawarazaki (la madre di Osan), Tokie Hidari (Osugi) - **p.:** Masayuki Nakajima e Masahiro Shinoda per la Hyogensha - **o.:** Giappone, 1969.

All'origine del film si trova l'omonimo dramma in tre atti di Chikmatsu Monzaemon, il maggior drammaturgo nipponico, vissuto a cavallo tra il Sei e il Settecento. Il dramma, come altri dello stesso autore, riprende un fatto di cronaca: il suicidio di un commerciante e di una cortigiana. Sotto la luna piena di ottobre, Kamiya Jihei e Koharu si avviano alla fine, quando ogni altra so-luzione sembra loro impossibile, verso Amishima, il luogo scelto per il suicidio. Shinjû Tenno Amishima *rientra nel* shinjû-mo, *o dramma a doppio suicidio di giovani amanti, una vasta serie di produzioni teatrali inaugurata appunto da Chikamatsu, che per primo portò sulle scene avvenimenti della vita quoti-diana. « Naturalmente », suggerisce Leo Magnino nel suo* Teatro giapponese, *« dobbiamo inquadrare nell'epoca lo spirito informatore di questo dramma: i principi morali del* bushidô *inculcavano la più rigida e costante separazione delle caste sociali e dei due sessi nella giovinezza; mantenevano in atto il sistema, da parte di avidi genitori, dei divorzi obbligati, anche tra i coniugi che si amavano, sistema molto frequente nel Giappone medievale ».*

Il film, che nella parte centrale si apre agli ambienti naturali, si avvia e si conclude sul palcoscenico, a significare l'umiltà del regista verso lo « Shakespeare giapponese » nei termini di un omaggio partecipe e rispettoso. Non è facile misurare le autentiche dimensioni di una mise en scène *di primo acchito severa e rigorosa: dimensioni che apparirebbero nel loro giusto valore solo a considerare l'opera in un panorama del cinema nipponico, e non solo del cinema, più ampio ed articolato.*

A WOMAN'S CASE (t.l.: **Il caso di una donna**) — **r.:** Jacques Mory-Katmor - **s. e sc.:** Jacques Mory Katmor e Amnon Solomon - **f.:** Amnon Solomon - **m.:** « Cherchill's Group » - **int.:** Helin Katmor, Yossi Spector - **p.:** Mati Raz per la Lamut Le'At Ltd. - **o.:** Israele, 1969.

Spector, il direttore di un'agenzia pubblicitaria, si incontra con una mo-della. L'uomo e la donna passano insieme la giornata tra Gerusalemme e

Tel Aviv: ma il breve incontro non segna l'inizio di una storia romantica. Alla sera, Spector strangola la ragazza. L'impaginazione dei raccordi narrativi si apre alle diverse dimensioni dei media: *fotografie, sculture,* comics *ripropongono la iconosfera odierna. Nel suo film il regista è pronto a trovare i significati più ampi, collocabili tutti nella* waste land *che va dalla « disintegrazione del vivere contemporaneo » alla « disperazione della società occidentale ». « Siamo oppressi da un mondo di immagini », egli afferma, « ci afferrano sempre, parlano ai nostri sensi e fanno parte del mondo ossessivo che ci circonda ».*

Un esordio nel segno dell'aggiornamento più che in quello della originalità. Anche se la dimestichezza con le poetiche contemporanee, sfoggiata dal regista, avrebbe dovuto maggiormente immunizzarlo dalle indulgenze simboliche. Certo, la voracità iconica dell'autore riesce talora a captare ansie ed inquietudini reali, ma senza rimuovere il disagio del cinema a programma.

UNE FEMME DOUCE (t.l.: **Una donna dolce**) — **r.:** Robert Bresson.
V. altri dati e giudizio di Gaetano Carancini a pag. 113 del n. 7/8, 1969 (Festival di San Sebastiano).

GLADIATORERNA (t.l.: **I gladiatori**) — **r.:** Peter Watkins.
V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti a pag. 106 del n. 7/8, 1969 (Festival di Cannes).

L'INDISCRET (t.l.: **L'indiscreto**) — **r.:** François Reichenbach — **int.:** Silvie D'Ahetze Kim, Jean Jacques Fourgeaud, Simone Paris, Madame Derval — **p.:** France Opera Film, Parigi; Les Films de la Pleiade, Parigi; Bavaria Atelier, Monaco — **o.:** Francia, 1969.

UNA MACCHIA ROSA — **r.:** Enzo Muzii.
V. altri dati e giudizio di Gaetano Carancini a pag. 114 del n. 7/8, 1969 (Festival di San Sebastiano).

LA SUA GIORNATA DI GLORIA — **r.:** Edoardo Bruno.
V. giudizi di Giacomo Gambetti a pag. 7 del n. 3/4, 1969; Giovanni Grazzini a pag. 117 del n. 5/6, 1969 (Festival di Hyères); altri dati e giudizio di Leonardo Autera a pag. 31 del n. 9/10, 1969 (Festival di Berlino).

VENEZIA 1969: AMBIENTE, PROBLEMI E IDEOLOGIE DEL NUOVO CINEMA AFRICANO

di Romano Calisi

Giustamente, in un recente saggio sulla « crisi » delle culture africane, Vittorio Lanternari poneva in uno stretto rapporto di dipendenza le due più importanti fasi storiche attraverso cui è passata l'Africa moderna e contemporanea: vale a dire, la colonizzazione prima, il processo di ammodernamento dopo. Scrive infatti il Lanternari (1): « La colonizzazione è assurta a fattore di disintegrazione e collasso socio-culturale soprattutto da quando si è fatta viva — nell'ultimo mezzo secolo — la presa di coscienza degli africani di fronte al mondo occidentale; e ciò in conseguenza delle intensificate comunicazioni, delle guerre, con relativi spostamenti di masse di negri, e conseguente risveglio della coscienza politica e culturale dei gruppi nativi. La fase più recente del processo di disorganizzazione delle culture africane, quella dell'ammodernamento, ha la sua radice nella stessa situazione coloniale, in quanto con essa erano poste le basi dell'industrializzazione, dell'economia monetaria, della trasformazione delle strutture economico-sociali delle società tradizionali, e si dava vita alle nuove città africane. Da queste ultime, come da altrettanti centri di irradiazione, il processo di ammodernamento, e quindi di crisi e disorganizzazione, doveva riprendere e continuare con ritmo rapido, anzi travolgente, durante e dopo gli anni dell'indipendenza della maggior parte dei paesi africani, ed è ora in pieno corso ».

Non sembri fuori di luogo iniziare uno scritto sul recente cinema africano con una lunga citazione di carattere etnoantropologico. Al contrario, a mio avviso, l'approccio scientifico, più di quello storico-critico, è oggi di gran lunga il più fruttuoso nel tentativo di sviscerare la dinamica di sviluppo del nuovo cinema africano, nell'ambito di un ambiente socio-

---

(1) V. Lanternari, « La situazione africana nel quadro delle crisi culturali del Terzo Mondo », in: R. Calisi (a cura di), *Cinema e mass media nella cultura africana, Roma,* Comunicazioni di Massa, 1967.

culturale che pienamente lo condiziona e ne determina atteggiamenti e tematiche.

Infatti, l'analisi della più recente produzione cinematografica africana (e vedremo più avanti che significato abbia l'aggettivo « africano » in questo contesto) mette chiaramente in evidenza come i temi dell'acculturazione e della disintegrazione culturale, della crisi e dello sradicamento, siano presenti in tutte le opere più significative, sia pure attraverso modulazioni varie, dall'approccio ironico a quello drammatico, dalla trattazione breve ed incisiva alla narrazione di ampio respiro, attenta al dettaglio e alle sfumature.

In effetti, la situazione socioculturale africana è oggi caratterizzata da questo stato di crisi, al tempo stesso acuta e cronica: sia perché si manifesta drammaticamente ovunque, con punte a volte chiaramente determinate dal precedente « stato » di colonizzazione (ieri il Congo, oggi la Nigeria), sia perché si rivela nella continua, affannosa e inutile rincorsa dietro l'inafferrabile modello scientifico e tecnologico del « mondo occidentale ».

Quali sono, in realtà, i dati caratteristici della crisi? Lasciandone da parte gli aspetti sociologicamente più macroscopici ed ovvi, vorrei piuttosto soffermarmi un attimo, per quanto lo consenta il carattere di questo lavoro, sugli aspetti « individualizzati » della crisi, quegli aspetti che, in definitiva, costituiscono realmente la sostanza dell'opera cinematografica (di ogni opera cinematografica), per sua natura insensibile alle sintesi astratte e alle attrazioni sociologizzanti.

In questo senso, sono piuttosto portato a concordare, nella valutazione del fenomeno della disintegrazione culturale africana, con quanti pongono l'accento sulla entità drammatica del fenomeno, che non ad accettare le conclusioni di un africanista insigne, l'Herskowits. Il quale, partendo dalla affermazione che le popolazioni africane sono state sin dalla loro origine sottoposte ai più contraddittori scambi culturali, di cui il colonialismo sarebbe solo la fase più recente, ipotizzava una grande capacità di adattamento per così dire indolore da parte delle culture africane, e pronosticava una ulteriore prova della loro flessibilità anche nei tempi moderni, per cui le culture primitive, restando inalterate le gerarchie dei valori tradizionali, sarebbero in realtà passate indenni anche ora « à travers tous les bouleversements » (2). È inutile rilevare quanto sia discutibile questa teoria: sarebbe qui il caso di riaffermare le idee del Dupront sulla necessità di un nuovo rapporto tra antropologia e scienza storica (3),

(2) M. Herskowits, « Traditions et bouleversement de la culture en Afrique », in *Presence africaine*, 34-35 (1960-61) pp. 124-131.

(3) Si veda in proposito: A. Dupront, *L'acculturazione,* Torino, Einaudi, 1966, pp. 134.

di riaffermare la necessità di analizzare storicamente quanto la teoria dell'Herskowits sia vera per tutto il continente africano e in tutti i tempi, di riaffermare quanto il rapporto Occidente-Africa sia stato così caratterizzante, così condizionante in tutti i sensi e in tutte le direzioni, così catalizzante le dinamiche interne africane come i rapporti dialettici con l'esterno, da non poter minimamente essere comparato ad ogni altro rapporto « storico » tra culture africane e culture aliene.

In realtà, per restare il più possibile aderenti al fenomeno cinematografico africano che qui analizziamo, l'accento deve essere necessariamente posto sul significato di crisi culturale in rapporto alla dimensione individuale di questa crisi. Lasciamo stare gli aspetti più chiaramente psicologici (per altro estremamente illuminanti, se si accettano — come io accetto — le teorie del De Wilmars sugli effetti psicopatologici della « informazione frammentaria » sulla personalità africana (4)), e veniamo alla dimensione « culturale » della crisi.

Il Lanternari, nel sostenere l'importanza e l'opportunità di uno studio storico e comparativo della disintegrazione culturale africana, pur avvertendo dell'ampia possibilità di variazioni nell'ambito del fenomeno in questione (in rapporto ai diversi sostrati culturali, ai modi del contatto, alle fasi del processo, ai differenti gruppi sociali, e così via), tuttavia individua due motivi della disintegrazione culturale, che si pongono agli estremi del continuum ideale costituito da tutte le risposte possibili al fatto *disintegrazione*. Il primo è il motivo della *rigidità culturale,* il secondo motivo è quello della *debolezza o flessibilità culturale*. In altre parole, si passa da un rigido, indiscriminato rifiuto della cultura aliena (in questo caso, la cultura occidentale) ad una altrettanto rigidamente passiva accettazione di tutti i temi culturali introdotti dai « bianchi », con conseguenti fenomeni di ammirazione, di esibizionismo, e così via (5).

Va detto subito che il recente cinema africano ha ben rispecchiato entrambi i fenomeni: basti pensare ad opere come *La noire de...* (Ousmane Sembene), in cui il rifiuto dei modelli occidentali viene portato sino al limite dalla violenza fisica sulla propria persona, al suicidio cioè; o al film *Sarzan* (Momar Thiam), dove, al contrario, è l'accettazione acritica, passiva, infantilmente entusiasta della civiltà « bianca » che porta il protagonista prima all'isolamento totale dal proprio gruppo, poi alla pazzia (cioè, all'isolamento definitivo, alla non accettazione totale di determinati comportamenti culturali).

È evidente, del resto, che quasi tutti gli intellettuali africani perce-

(4) C. Mertens De Wilmars, L. Niveau, *L'influence de l'évolution culturelle sur l'équilibre psychique*, Bruxelles, Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, 1962, pp. 110.

(5) V. Lanternari, *Occidente e Terzo Mondo,* Bari, Dedalo, 1967, pp. 539.

piscono chiaramente i problemi della disintegrazione culturale derivante dal processo acculturativo in atto.

In un lavoro sulla funzione socioculturale del teatro africano (ed il discorso potrebbe pienamente essere trasposto per il cinema), Bakary Traorè cerca di individuare il processo di acculturazione come processo estremamente complesso e contraddittorio: dalla situazione *coloniale,* in cui la società indigena subisce una imposizione politico-economico-culturale ad opera della società coloniale europea, alla situazione che, con il Poirier, potremmo definire *condominiale,* in cui il potere politico è teoricamente in mano alle classi dirigenti locali, mentre il potere economico continua a restare di fatto saldamente nelle mani degli ex colonizzatori (6). Secondo Traoré, il processo di acculturazione tende sia ad inibire determinati tratti culturali preesistenti alla colonizzazione, sia ad introdurne con la forza degli altri: in una prima fase, tuttavia, ci sarebbe una accettazione volontaria dei modelli importati, per via di un certo desiderio da parte del gruppo dominato di identificarsi con il gruppo dominante. È in un secondo momento che si manifestano fenomeni di reazione e di resistenza culturale, « au fur et à mesure que l'espoir entretenu de s'identifier au groupe dominant se perd, le respect de la culture supérieure s'amenuise et le groupe dominé prend de plus en plus una attitude hostile, critique et violente » (7).

Ma il gruppo umano che agisce in tal modo, quale altro atteggiamento può prendere se non quello di « ritornare » al passato, di glorificare il proprio patrimonio culturale tradizionale? Per Traoré si tratta di mettere in atto un meccanismo di compensazione, il cui logico sbocco sia l'indipendenza politica ed economica. È in questo quadro che va esaminata la « filosofia » della negritudine: come si accinge subito dopo a fare il Traoré, mitigando fortemente ogni posizione estremistica, ed accettando l'ipotesi di fondo che anche l'essersi formato alla scuola « umanistica » occidentale non impedisce affatto all'africano di attingere alle fonti più profonde della spiritualità negra. Con il che, evidentemente, si supera di balzo quella concezione assolutistica della « negritudine », che aveva spinto Frantz Fanon a polemizzare con i suoi sostenitori, avviliti — secondo il Fanon — in un'attività antistorica ed antinazionale, mentre contemporaneamente le moderne correnti di pensiero, le mode, le lingue, le tecniche di informazione « ont réorganisé dialectiquement le cerveau du peuple et... les constantes qui furent les garde-fous pendant la période coloniale sont en train de subir des mutations terriblement radicales » (8).

---

(6) J. Poirier, « Dépendance et aliénation: de la situation coloniale à la situation condominiale », in *Cahiers internationaux de sociologie,* XL (1966), pp. 73-88.

(7) B. Traorè, *Le théatre negro-africain est ses fonctions socioculturelles,* Paris, Présence Africaine, 1958, pp. 159.

(8) F. Fanon, *Les damnés de la terre,* Paris, Maspero, 1961.

Ecco dunque come si profila la situazione socioculturale africana, nel cui quadro deve essere opportunamente collocata l'attività cinematografica più recente, onde darne una giusta valutazione. È un quadro contradditorio, esplicantesi in un complesso giuoco di accettazioni e di rifiuti che avvengono per lo più al livello inconscio degli individui: è un quadro alla cui base sta, secondo la lucida analisi del Poirier nell'opera citata, l'impossibilità di scegliere realmente tra fedeltà ai valori nativi e accettazione delle nuove divinità e dei nuovi valori, il desiderio di raggiungere e far propri i modelli imposti dal sistema « occidentale », e la impossibilità di farlo perché la società coloniale, di fatto, nega all'africano i mezzi necessari e sufficienti per fare il balzo in avanti. In conclusione, « on se trouve devant un ensemble qui a perdu sa logique interne, qui est rempli de contracditions, déséquilibré et adulteré, *une société sociologiquement blessée et lassée qui ne croit plus en elle même* » (9).

Di questa situazione sociologica e culturale, il nuovo cinema africano è la testimonianza più convincente, e nei suoi problemi di struttura e nelle sue tendenze ideologiche.

Che senso ha parlare di attività cinematografica in Africa? Che significa « attività cinematografica »? Nei paesi industrializzati, le attività cinematografiche si individuano in tre settori fondamentali: la produzione, la distribuzione, l'esercizio. In questa prospettiva, ha ben ragione Blaise Senghor a sostenere che il cinema di fatto « n'existe pas en Afrique. Aussi en arrive-t-on à cette situation paradoxale qu'il existe des cinéastes, mais pour ainsi dire point de cinéma ». Vedremo come l'affermazione di Senghor (10) sia vera per ognuno dei tre momenti base dell'attività cinematografica.

Incominciamo dall'esercizio. Qual'è la consistenza dell'esercizio cinematografico africano? Sono oggi attive su tutto il continente nero, diviso in una sessantina tra stati e territori, non più di 2.500 sale cinematografiche, cioè circa l'1,5% di tutte le sale esistenti al mondo (circa 160 mila). Una percentuale minima, se si confronta alla percentuale della popolazione africana in rapporto a quella mondiale (circa l'8,1%) e si tiene sott'occhio l'obbiettivo minimo posto dall'UNESCO per considerare una regione « cinematograficamente normale » (2 posti-cinema per ogni 100 abitanti, mentre in Africa ne abbiamo solo lo 0,5).

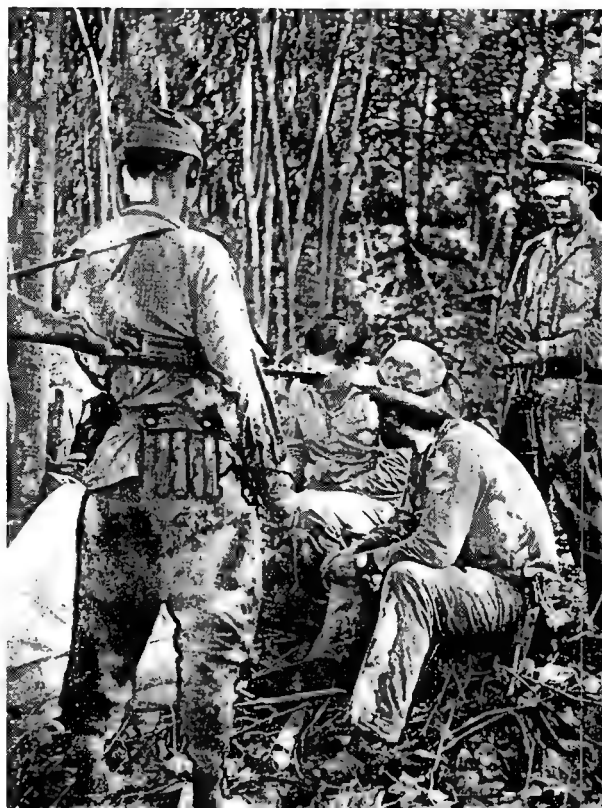
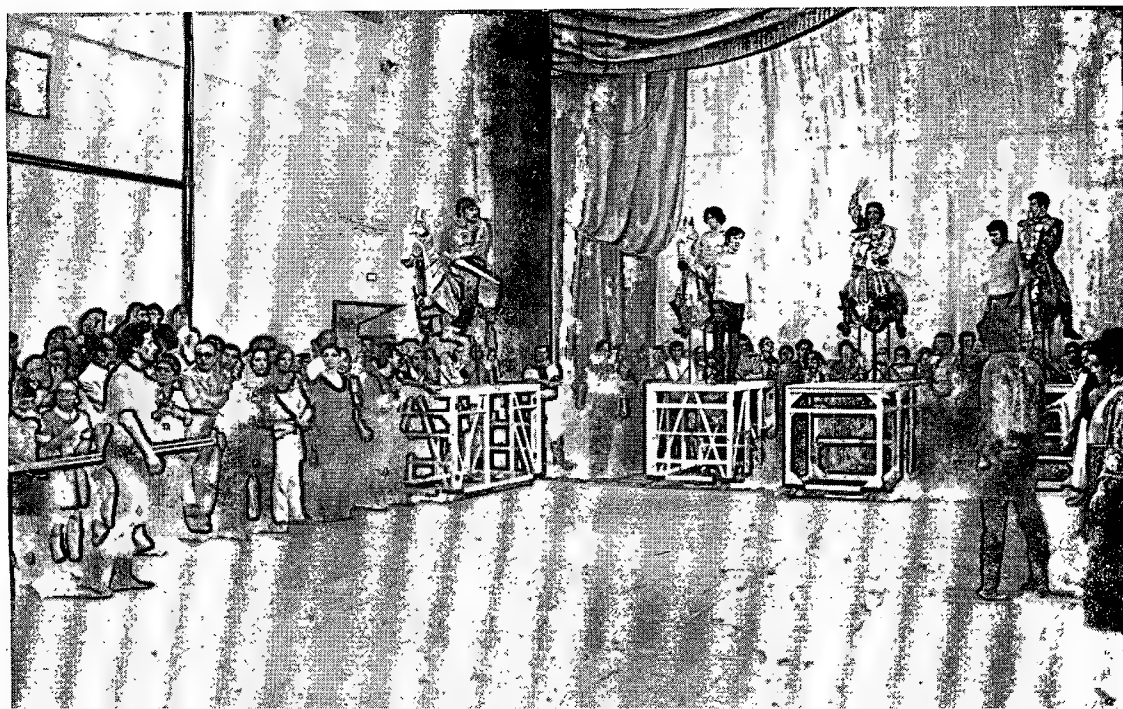
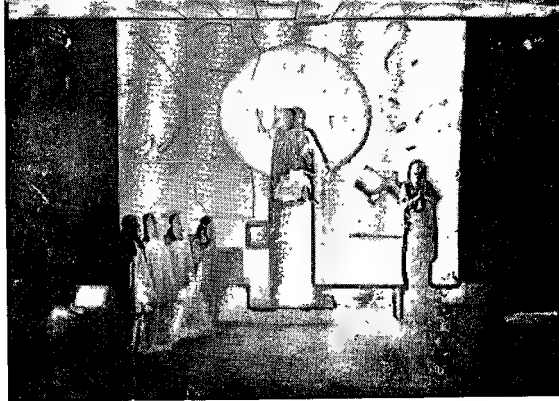
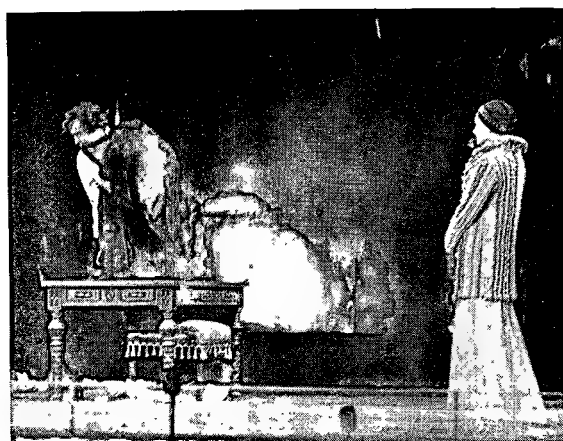
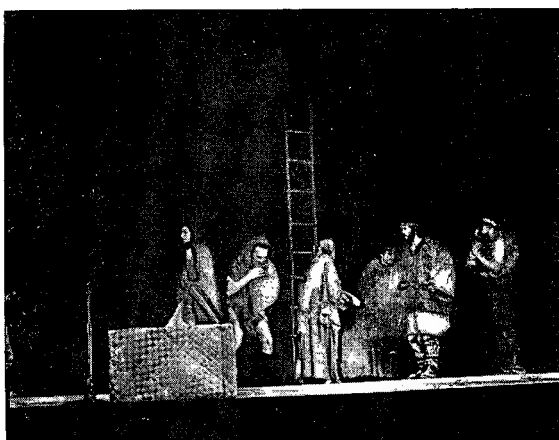
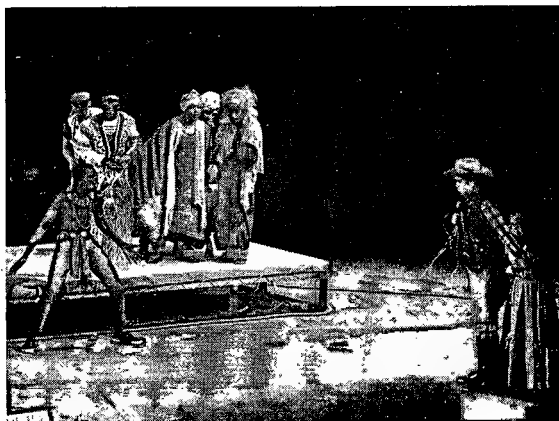
Ma l'anomalia maggiore, a bene vedere, non è soltanto in questa sia pur grave carenza di posti-cinema. È nel *modo* in cui questi posti-cinema si distribuiscono: nella stragrande maggioranza essi si trovano nella fascia urbana dei paesi africani, ed ancora, in quest'ambito, sola-

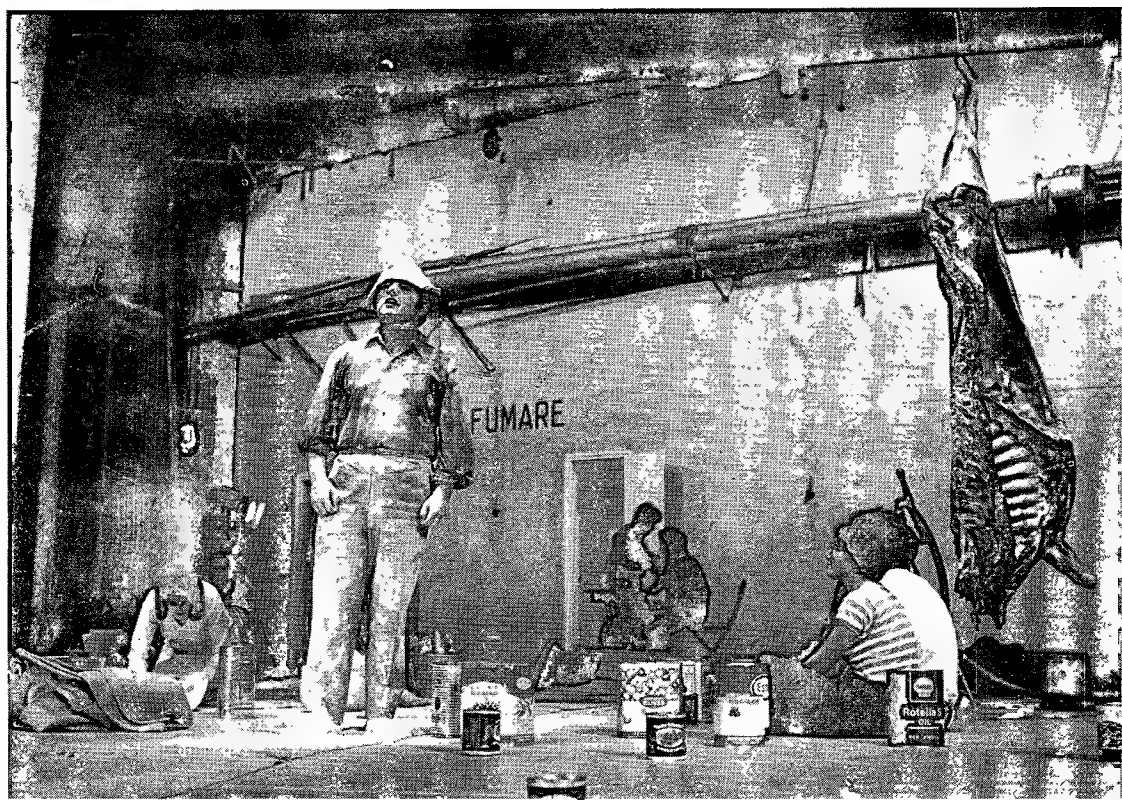
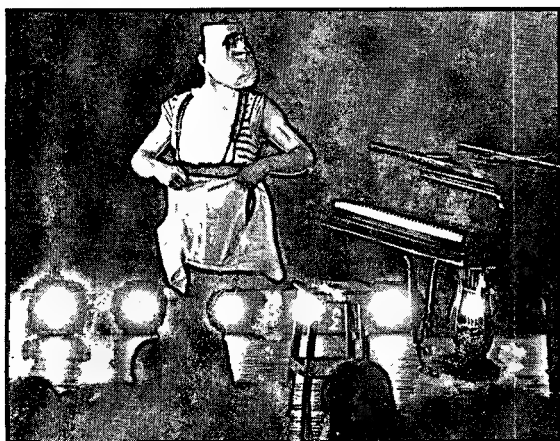
---

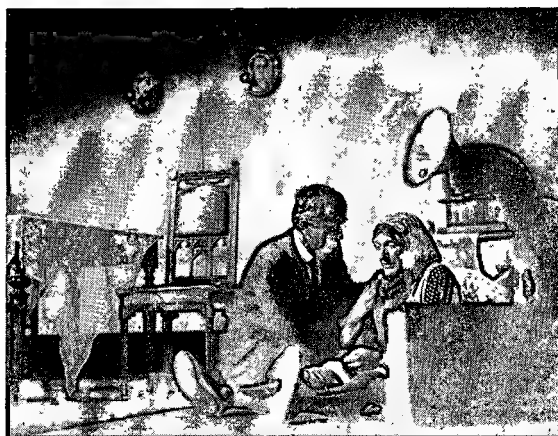
(9) J. Poirier, *op. cit.*, p. 76.

(10) B. Senghor, « Conditions préalables à l'existence d'un authentique cinéma africain », in R. Calisi, *op. cit.*, p. 117.

Sierra Maestra di Ansano Giannarelli (*sopra, da sinistra*, Fabian Cevallos, Fernando Birri, Antonio Salines).

Sierra Maestra di Ansano Giannarelli (*sotto, a sinistra*, Fernando Birri).

Orlando Furioso, regia di Luca Ronconi (*sopra*, Mariangela Melato - Olimpia, fot. Ugo Mulas; *sotto* fot. Pino Abbroscia).

XXVIII FESTIVAL DELLA PROSA DI VENEZIA - (*sopra*) *Bludiste* (*Il labirinto*) di Ladislav Smocek (Praga); (*sotto*) *Il Dissenziente* - *L'Accordo* di Bertolt Brecht (Roma).

I sette contro Tebe di Eschilo (Brescia).

Torquato Tasso di J. Wolfgang von Goethe (Brema).

« *Ché* » *Guevara* di Mario Fratti (Toronto).

Une tempête di Aimé Césaire (Parigi).

(*a destra*) *La persecuzione e la morte di Gerolamo Savonarola* di Mario Prosperi (Torino); (*sotto*) *Il lavoro teatrale ovvero « La separazione » ed altre scene* di Roberto Lerici (Roma).

Dundo Maroje (*Zio Maroje*) di Marin Drzic, con Viktor Starčić e Mira Stupica (Belgrado).

Le concert: storia senza parole di Philippe Desboeuf e Pierre Bayland (Parigi).

Api 2967 di Robert Gurik (Parigi).

Podivné Odpoledne Dr. Zvonka Burkeho (*Lo strano pomeriggio del Dr. Zvonek Burke*) di Ladislav Smocek (Praga).

VENEZIA - NUOVO CINEMA AFRICANO
Ababacar Samb

Sarzan di Momar Thiam (Senegal).

mente in una o due città per ogni paese. Nella Repubblica Araba Unita, oltre il 70% dei posti-cinema è concentrato in Alessandria e al Cairo (11); lo stesso si dica per la Tunisia (a Tunisi); per l'Etiopia (ad Addis Abeba e all'Asmara); per il Senegal (a Dakar); e via dicendo. A rendere ancora chiara la carenza della situazione, valga un'altra considerazione. Cioè, circa il 65% dei posti-cinema di tutta l'Africa sono concentrati in 4 soli paesi: Repubblica Araba Unita, Marocco, Algeria, Unione Sud-Africana. Se si considera che i primi tre sono paesi della fascia mediterranea-araba, e l'ultimo presenta caratteristiche sociologiche del tutto peculiari, si potrà osservare come nell'Africa propriamente detta (l'Africa Nera) esistono solo il 35% dei posti-cinema « africani ».

L'incidenza negativa del fenomeno sul possibile strutturarsi di un vero pubblico cinematografico sociologicamente inteso, è troppo evidente perché metta conto analizzarla ulteriormente. E sarebbe ancora interessante vedere di che tipo di sale si tratti, di che tipo di posti-cinema. Infatti, tranne che nelle città capitali, dove abbiamo cinema lussuosissimi e biglietti a prezzi assai elevati (si pensi che nei tre migliori cinema di Addis Abeba si paga 3 dollari etiopici a biglietto, cioè circa 750 lire italiane, mentre il reddito medio della popolazione è inferiore ai 50 dollari etiopici annui), per il resto, quasi ovunque ci troviamo di fronte a sale mal sistemate, per lo più *au plein air,* con un muro imbiancato a calce che sostituisce lo schermo, con vecchi apparecchi di proiezione o troppo, o troppo poco, luminosi e rumorosi.

Perfettamente parallela è la situazione della distribuzione e non a caso, del resto. Infatti, la maggioranza delle sale « moderne » è di proprietà di poche compagnie (per lo più europee o comunque sostenute da capitali europei) che distribuiscono anche i films, esercitando di fatto un monopolio che impedisce l'evoluzione dello spettacolo cinematografico in Africa, incide negativamente sul gusto degli spettatori, relega l'attività cinematografica nel vicolo cieco della pura speculazione finanziaria. Valga per tutti l'esempio del Senegal, o meglio di tutta l'Africa occidentale francofona.

Tutto il mercato cinematografico dell'Africa Nera d'espressione francese è, infatti, nelle mani — direttamente o indirettamente — di due grosse compagnie, la Comacico e la Secma, che ne monopolizzano le 220 sale di spettacolo (a 35 mm.) ivi esistenti. Di queste sale, 142 sono di proprietà diretta delle due compagnie (rispettivamente 84 la Comacico e 58 la Secma): le restanti 78 sale appartengono a « indipendenti », che

(11) Per una conoscenza dettagliata e approfondita della situazione dell'esercizio e del pubblico cinematografico in Africa, si veda: R. Calisi, « Il pubblico cinematografico in Africa e il processo mondiale di circolazione della cultura », in: R. Calisi, *op. cit.*, pp. 35-47.

però non riescono a trovare altri film per le loro sale se non quelli che le due distribuzioni forniscono loro. Nessuna programmazione cinematografica si può fare nell'Africa francofona senza l'approvazione della Comacico e della Secma. Ma come si articola questa programmazione cinematografica?

Come del resto in tutta l'Africa, anche qui esistono tre categorie di sale di spettacolo. Le sale di prima visione, riservate agli europei e alle élites africane (riservate *di fatto,* ovviamente, tramite una accurata politica di alti prezzi, come ho avuto modo di accennare prima), si trovano nel cuore delle grandi città, e proiettano film nel modo che è normale allo spettatore europeo: un film a soggetto, con contorno di documentario a cortometraggio ed « attualità ». Seconda categoria, le sale « miste », che hanno una programmazione doppia o tripla (due o tre film di seguito) per tutta la settimana, tranne che per il sabato e la domenica, allorché seguono la programmazione delle sale di prima visione. Terza categoria, infine, le sale popolari, di periferia, che proiettano sempre il doppio o il triplo spettacolo. Senghor, in una riunione tenuta a Roma alcuni anni or sono, ironizzava sul carattere di tali film, e sul loro stato di conservazione; film tagliati anche per il 30 e 40% della lunghezza, azioni interrotte, sequenze di film diversi inserite nel film proiettato, e così via. Inoltre, il carattere « ciclico » di tali programmazioni. Ogni due o tre anni, si ripresentano al pubblico gli stessi film, per nulla cambiati, tranne che sulla durata, in quanto ulteriormente consumati e quindi « diminuiti ». Gli esercenti indipendenti, oltre a nulla potere per quanto riguarda il rifornimento di film presso fonti diverse dalla Secma e dalla Comacico (i cui legami politici con i gruppi dominanti, del resto, sono rimasti forti anche dopo la fine del periodo coloniale...), sono anche costretti ad accettare le condizioni « di fame » loro avanzate dai due monopoli, cosicché nessuno può pensare di aprire nuove sale (cosa teoricamente possibile, si capisce) se prima non si spezza il monopolio Comacico-Secma. Ed il mercato dell'Africa francofona, se evidentemente non può essere rapportato ai tradizionali mercati europei, tuttavia in questi limiti non è da disprezzare: gli incassi annui netti ammontano a non meno di 4 miliardi di lire.

La trattazione fin qui fatta, pur nella sua sommarietà, mi sembra possa chiarire perché non esiste in Africa una *reale* produzione cinematografica africana. Nessuna produzione cinematografica di tipo tradizionale può esistere senza un mercato autosufficiente da cui trarre i necessari finanziamenti. Prescindiamo, a questo punto, dalla situazione del mercato cinematografico arabo (che ha dietro di sé, grazie all'Egitto, una ormai antica tradizione produttiva, ed un vasto mercato unificato culturalmente dalla stessa lingua: l'arabo), per parlare soprattutto dell'Africa Nera (o

a sud del Sahara, come ancora si dice con una vecchia espressione etnografica).

Si spiega perché Senghor affermasse che in Africa esistono i cineasti, ma non il cinema, non una vera produzione cinematografica africana. Direi che, nonostante tutti i progressi fatti negli ultimi anni, nonostante la utilizzazione del 16 mm. e persino dell'8 e del super 8, nonostante che la tecnologia cinematografica attuale abbia ridotto al minimo le difficoltà di servirsi egregiamente e a basso costo della macchina da presa, nonostante che per ciò stesso si sia avuta una fioritura di giovanissimi autori (valga come documentazione la settimana cinematografica che si è avuta a luglio ad Algeri nel quadro del Festival delle Arti Negre), nonostante tutto questo, dicevo, non esiste ancora un cinema africano. Esistono solo alcuni interessanti tentativi — e il pubblico europeo dovrebbe considerare suo dovere estendere le proprie esperienze culturali anche in questa direzione — compiuti isolatamente qua e là, sulla base di sforzi finanziari del tutto « privati », o con l'aiuto di organismi culturali e di intervento (un giorno sarà necessario analizzare a fondo perché tutto il recente « cinema » africano è di origine africano-francofona, e quale sia stata in questo senso la funzione dell'IDHEC e del Sécretariat d'Etat chargé de la Coopération).

Sono completamente d'accordo con la giovane saggista biafrana Joy Nwosu quando, in polemica con Claudio Bertieri, nega che un vero cinema africano sia già nato. Scrive la Nwosu: « No, noi non crediamo con Claudio Bertieri che siamo passati dall'altra parte della macchina da presa, né che si possa parlare di prime pagine della storia del cinema africano se per cinema africano s'intende un cinema con le sue tendenze, le sue scuole, i suoi stabilimenti, il suo pubblico, la sua politica e la sua pellicola. Noi pensiamo, anzi, per la situazione generale del cinema in Africa, per la presenza di un certo numero di cineasti in Senegal e nel Niger, in Camerun e nel Dahomey, che non si possa andare oltre la constatazione che ad un certo momento della cronaca-storia dell'Africa, nel decennio 50-60, e dopo settanta anni di totale assenza, alcuni borsisti del Senegal, della Nigeria, del Camerun, aiutati dai rispettivi governi più o meno nazionali invece di intraprendere studi di medicina, di chirurgia, di architettura come la maggioranza dei loro colleghi, hanno deciso di studiare cinema, e in patria e all'estero hanno cominciato a lavorare in questo senso realizzando film a soggetto, documentari, attualità così come il medico lavora nell'ospedale e l'operaio in fabbrica. E diciamo questo ovviamente senza ombra di demistificazione, ma per rendere ancora più reale, vero, il valore di questo gesto insieme autonomo e dipendente, libero e schiavo, bianco e negro » (12).

---

(12) J. Nwosu, *Cinema e Africa Nera,* Roma, Tindalo, 1968, pp. 154.

Nel negare la possibilità di esistenza di un cinema africano, così come invece — al contrario — *esistono* una pittura, una scultura, una musica *veramente africane,* io andrei ancora più in là. Non ne farei soltanto un problema di quantità di storia accumulatasi, o no, dietro le spalle dei nuovi registi che provengono da paesi africani, ma che di fatto — *culturalmente* — sono dei francesi trapiantati in un mondo che non è più il loro. È fondamentalmente un problema di *qualità,* e affonda le sue radici nella natura stessa dell'arte e della tecnica cinematografica. Troppo spesso si dimentica che il cinema, insieme ai fumetti, è l'unica forma espressiva e di comunicazione di massa nata nell'epoca della grande industria, cioè nel pieno, maturo sviluppo della « civiltà occidentale ». Bene o male che sia — non sta a me dare in proposito giudizi di valore — il cinema, come i fumetti, porta questo marchio di fabbrica (o vizio d'origine, se si vuole) bene impresso nella propria « pelle », cioè nel proprio particolare linguaggio espressivo. Il « guaio » del cinema, in questo senso, che è al tempo stesso ciò che lo differenzia da pittura, scultura, musica, danza e poesia, è che non si può *fare cinema senza le conoscenze tecnologiche mutuate dal logico sviluppo della civiltà occidentale* (questa volta scrivo senza virgolette, intendendo chiaramente quel particolare processo storico che parte dal cristianesimo e arriva, per il momento, sino al marxismo nelle sue varie forme e concretizzazioni storiche). Nella brousse africana si può fare di tutto, ma non cinema. In questo senso, io nego che possa esistere un *cinema africano*: con le loro particolari tematiche, con i loro particolari stili, con la diversa impronta di diverse personalità, i cineasti africani non potranno fare altro che dare un apporto — e vedremo se sarà positivo o negativo — al cinema *tout court.* In questo senso, e *in questi limiti,* potremo anche per comodità parlare di un cinema « africano », con le sue tendenze, le sue tematiche, i suoi interessi. Ed in questa prospettiva, si capisce anche che non ha senso sostenere la tesi che i giovani cineasti africani non possono fare altro che « imitare » più o meno bene i maestri della comunicazione cinematografica: tanto la cosa appare ovvia e « fatale ». È così per tutte le forme di comunicazione, ma per il cinema il fenomeno è certamente accentuato dal tramite tecnologico attraverso cui il cineasta deve, e non può non esprimersi. Posso riconoscere immediatamente una pittura Bantu o una maschera Dogon, per quello che vi è di intrinsecamente *africano,* ma non riconoscerei un film di un dilettante africano (o anche di un professionista...) da quello di un dilettante francese, se non fosse per i particolari contenuti, peculiari dell'una o dell'altra cultura.

I contenuti del recente cinema africano, sono, l'ho già detto, quelli tipici di un mondo in rapido movimento di disgregazione culturale. Qualcuno ha voluto raggruppare in tre grandi tendenze i giovani registi afri-

cani, ponendo Ousmane Sembene, Ababacar Samb, Momar Thiam, Desiré Ecaré nel filone « sociale »; Timité Bassori e Moustapha Alassane, nel filone « fantastico »; Paulin Vieyra, Blaise Senghor, Jean Paul N'Gassa nel filone « documentaristico ». Sono classificazioni che valgono assai poco, e che hanno il solo merito di farci avvicinare per approssimazione alla sostanza del fenomeno esaminato. Tenendo ben presenti i limiti che ho sopra chiarito, si tratta piuttosto di vedere a cosa serve questo o quel modo di fare il cinema, assumendo questo o quei contenuti. Cosa c'è di demistificante, di culturalmente autonomo in questi dignitosi tentativi cinematografici delle nuove generazioni africane? A mio parere, il discorso dei cineasti africani diventa tanto più importante e demistificante, quanto più abbandona il regionalismo culturale, per abbordare temi di assai più ampio respiro, *temi universali visti secondo la particolare angolazione dell'anima africana*. Il problema esistenziale e culturale di fondo, nella nostra epoca, è l'adeguamento della morale (o meglio delle morali) umana ai modelli comportati dal progresso scientifico e tecnologico. Mi rendo perfettamente conto che il passo da fare è enorme per tutti, e soprattutto per gli africani. Ma solo questo può essere un vero campo di battaglia comune, tra negri e bianchi, dove realmente il colore della pelle non conterà più nulla (e non solo per una sorta di sofisticata ideologia, pronta a dissolversi come nebbia al sole non appena la realtà apparirà con il suo vero volto e i suoi veri problemi), perché a quel punto saremo tutti nella stessa barca che ci porterà, o no, verso la sopravvivenza come specie.

Occorre tempo, per questo. Bene quindi cominciare con il demistificare ciò che va demistificato subito, le false crisi e le altrettanto false ottimistiche conclusioni dell'africano dépaysé (*Et la niege n'était plus* di Samb), il paternalismo e l'astuzia feroce di un sistema che nient'altro è se non spietato autocolonialismo (*Le mandat* e *Borom Sarrett* di Sembene), i vaneggiamenti apodittici di un « sergente » che di africano ha conservato solo il colore della pelle (*Sarzan* di Thiam), e così via. Dicevo all'inizio che il cinema africano, nei limiti in cui resterà autentico e demistificante, non potrà non rispecchiare la grave crisi di disgregazione culturale che il continente nero sta attraversando. Si tratta di una crisi settoriale, comunque, che aggiunge motivi suoi, specifici, peculiari, all'altra, ben più estesa e grave crisi di disgregazione culturale che sta attraversando l'umanità intera, nell'approfondirsi del divario tra etica della scienza e etica del « buonsenso ». Quanto prima i cineasti africani passeranno dall'uno all'altro settore, tanto meglio sarà per tutti. Si potrà individuare, allora, un vero, reale apporto *africano* al cinema in quanto tale, e in generale alla soluzione dei gravi problemi che ci travagliano tutti, bianchi o neri che siamo.

I film a disposizione della 7ª Tavola Rotonda Internazionale sul cinema africano: Mostra di Venezia 1969

ELLES (Algeria)
LE VENT DES AURES (Algeria)
KAKA YO di autori vari del Cineclub Brazzaville (Congo Brazzaville)
CONCERTO POUR UN EXIL di Desiré Ecaré (Costa d'Avorio)
LA FEMME AU COUTEAU di Timité Bassori (Costa d'Avorio)
CABASCABO di Oumarou Ganda (Nigeria)
LA BAGUE DU ROI KODA di Moustapha Alassane (Nigeria)
LE RETOUR D'UN AVENTURIER di Moustapha Alassane (Nigeria)
BOROM SARRET di Ousmane Sembene (Senegal)
DELOU THYOSSANE di Yves Diagne (Senegal)
GRAND MAGAL A TOUBA di Blaise Senghor (Senegal)
ET LA NIEGE N'ETAIT PLUS di Ababacar Samb (Senegal)
N'DAKAROU di Momar Thiam (Senegal)
N'DIONGANE di Paulin Vieyra (Senegal)
NYAYE di Ousmane Sembene (Senegal)
SARZAN di Momar Thiam (Senegal)

NOVITA' NEL CINEMA E NEL TEATRO PER RAGAZZI A VENEZIA 1969

di Alberto Pesce

Alla mostra veneziana del film per ragazzi sembrava essere rimasto solamente un lustro aristocratico, ma avvizzito e sterile. La manifestazione sopravviveva sulle ceneri della memoria, accontentandosi di vantare da una parte l'orgoglio di avere per prima contribuito a formare una coscienza internazionale del problema e dall'altra la consapevolezza di avere favorito incontri e contatti reciproci per una maturazione delle soluzioni idonee a sospingere il cinema per l'infanzia e la gioventù verso « nuove frontiere ».

Quest'anno poi le previsioni non si presentavano migliori. La situazione anzi sembrava aggravata dalla nomina tardiva del direttore, Ernesto G. Laura, dalla impossibilità di organizzare la rassegna annuale nelle date tradizionali della stagione estiva, dalla sfiducia, diffusa soprattutto nei paesi occidentali, per un genere artificioso, moralistico, di scarso mor-

dente sul pubblico, perché sacrificato alle strutture consumistiche dell'attuale produzione cinematografica.

Invece, quella che avrebbe dovuto essere un'edizione di raccordo nella tradizione, una settimana rabberciata alla meglio con parecchie proiezioni e un paio di convegni, si è gradualmente imposta lievitando quasi di giorno in giorno e sfruttando pubblicitariamente in senso costruttivo perfino le carenze e le deficienze usuali, sino a strutturarsi in una maniera così ricca e originale da proporsi come una iniziativa d'avvio per una nuova programmazione delle attività future.

Al nastro di partenza, dunque, la XXI mostra veneziana del film per ragazzi che tra l'altro, seguendo la prassi della mostra « maggiore » aveva abolito ogni premio ufficiale, presentava una programmazione varia e complessa basata su parecchi contrafforti di stimolante interesse:

1) *Collocazione strutturale.* Sfuggendo all'ibrida vicinanza della mostra del documentario, cui sin quasi dalle origini il festival per ragazzi era stato accoppiato, e soprattutto all'importuno e asfissiante clima della mostra « maggiore », nelle cui spirali era stato inaccortamente collocata, almeno nelle ultime edizioni degli anni sessanta, la XXI mostra del film per ragazzi tentava un accostamento, mai prima ventilato, con il festival internazionale del teatro per ragazzi. Pur mantenendo la duplicità di testata, le due manifestazioni cercavano così di provocare con la loro unificazione di programmi un'adeguata risposta da parte delle istituzioni pubbliche, nonché dell'industria culturale, circa il problema dello spettacolo per ragazzi, e insieme anche di sensibilizzare lo stesso pubblico giovanile su un più ampio arco di esperienze audiovisive.

2) *Programmi cinematografici.* Per numero di bandiere rappresentate (quindici nazioni) e di film (una quarantina), le selezioni apparivano più o meno quelle consuete.

C'era una netta prevalenza di pellicole a carattere ricreativo nelle tre categorie previste dal regolamento. In questo ambito erano dedicati all'infanzia: *Maestro Koko* (Maestro Coco) di Zlatko Grgic, Boris Kolar, Ante Zaninovoc (Jugoslavia), *Drengen og manen* (Il ragazzo e la luna) di Jannik Hastrup (Danimarca), *Fanfarone, il piccolo clown* di Silvio Severi (Italia), *Petit potam* (Il piccolo ippopotamo) di Henri Gruel (Francia), *The frog Prince* (Il principe ranocchio) di Joy Batchelor (G.B.), *Multumesc Mihaela* (Grazia, Michela) di Nell Cobar (Romania), *Jano na Rybacke* (Jano e il pescatore) di Viktor Kubal (Cecoslovacchia), *Cosmodromo 1999* di Silvio Severi e F. Vystreil (Italia), *Ciuffettino* di Angelo d'Alessandro (Italia), *Olimpiada w Meksyku* (Olimpiadi del Messico) di Jozef Byrdy (Polonia), *The Perils of Priscilla* (I rischi di Priscilla) di Carroll Ballard (USA).

Alla fanciullezza poi erano riservati: *Kaleidoscope* di Lev Atamanov (URSS), *My side of the mountain* (La mia parte di montagna) di James

B. Clark (USA), *The cow* (La mucca) di Michael D. Murphy (USA), *Alligator* (Alligatore) di Richard Logan (USA), *Tony, Tobe Preskocilo* (Tony, sei un po' svanito) di Vera Plivova-Simkova (Cecoslovacchia), *Teiva-Enfant des îles* di Francis Mazière.

Per l'adolescenza infine erano previsti in calendario: *Muscickoi Rasgovor* (Un discorso da uomini) di Igor Sciatrov (URSS), *Helen Keller and the Teacher* (Helen Keller e la sua istitutrice) di Noah Keen (USA), *A Boy and a Camel* (Un ragazzo e un cammello) di Osamu Takahashi (Israele), *Staraya, Staraya Skaska* (Una vecchia, vecchia fiaba) di N. Krosceverona (URSS).

Limitata appariva in ogni caso la presenza dei film a carattere educativo-didattico, con nessuna iscrizione alla prima categoria, sei nella seconda: *Discovering the Music of the Middles Ages* (Alla scoperta della musica del Medio Evo) di Bernard Wilets (USA), *A fable* (Una favola) di Rolf W. Brandis (USA), *Wind sounds* (Il vento fischia) di Pieter Van Deusen (USA), *Commutativity* (Proprietà commutativa) di Saul F. Taffet (USA), *The Coming of Man* (La comparsa dell'uomo) di John Halas (G.B.), *Ricky's great adventure* (La grande avventura di Ricky) di Barry Dukoff (USA), e infine appena due nella categoria terza: *The Big Little World of Roman Vidhniac* (Il grande piccolo mondo di Roman Vidhniac) di Craig Fischer (USA), *Put kam kosmosa* (La strada verso il cosmo) di Cristo Mutafoff (Bulgaria). Insignificante era invece l'elenco dei telefilm: *Fete ombragée* (Ombra sulla festa) di Janos Vazov (Bulgaria), *A Sense of Wonder* (Sensazione di meraviglia) di Alan Seeger (USA), *Magic Ball* (La palla magica) di Brian Cosgrovc (G.B.), *Der Hund ist weg* (Il cane se n'è andato) di Benton Claus Lombard (Germania Occ.), mentre poco più che modesta si presentava la serie dei film dedicati agli educatori: *Contes Zagharva* di Henri Gruel e André Fontain (Francia), *Mur Bur* di Nikola Babic (Jugoslavia), *Tu domani* di Carlo Naccari (Italia), *Ooghoogte* (Al livello degli occhi) di René Van Nie (Olanda), *Into Secondary School* (Alla scuola media) di J. Fletcher (G.B.), *John aged 17 months for 9 days in a Residential Nursery* (John a 17 mesi per 9 giorni in un giardino d'infanzia) di James Robertson (G.B.), *Pull the House Down* (Demolite la casa) di George Jason (USA), *The Pursuit of Excellence - The Vienna Choir Boys* (Ricerca della perfezione - I ragazzi del coro di Vienna) di Walker Stuart (USA).

3) *Retrospettiva.* Attesissima e ghiotta, sotto certi aspetti anche più della serie dei film invitati alla XXI mostra, appariva la rassegna retrospettiva dedicata al film sovietico per ragazzi, sette lungo e undici cortometraggi, scelti tra le pellicole presentate nelle precedenti edizioni del festival veneziano e lasciate in omaggio alla cineteca della Biennale.

4) *Spettacoli teatrali.* Sette rappresentazioni programmate in successione a Venezia e a Mestre erano previste per il XII Festival interna-

zionale del teatro con la partecipazione di due compagnie italiane (il Teatro universitario Ca' Foscari di Venezia per la *Torta in cielo* di Gianni Rodari e Roberto Milani e il Teatro Officina di Genova per *Gli Orazi e i Curiazi* di Bertolt Brecht), due francesi (Le Poliscope di Parigi per *Boc, Boboc et Boloboc* di Camillo Osorovitz e la compagnia « La pomme verte » di Sartrouville per *Tchao et Lon-né,* una rumena (il teatro di « Ion Creanga » di Bucarest per i due spettacoli *Re Cervo* di Alessandro Brissoni e *Il galletto disubbidiente* di Ion Lucian) e infine una iugoslava, « Bosko Buha » di Belgrado per *Cenerentola* di Aleksander Popovic.

5) *Calendario.* Il coordinamento con il festival del teatro per ragazzi, che tradizionalmente era sempre organizzato nel mese di ottobre, sulla scia del Festival del teatro, permetteva alla direzione Laura di far proprie le proposte per uno spostamento dello stesso festival cinematografico dalla temperie estiva ad un'epoca scolastica, con una diversa prospettiva funzionale del festival stesso, da non lasciarsi come un riempitivo ludico alle sfaccendate vacanze dei ragazzi-snob del lido o dei ragazzi-grembiule delle colonie, ma come un momento incisivo di un intero processo educativo e scolastico.

6) *Rapporti con la scuola.* In virtù del nuovo calendario, tra il 21 e il 29 ottobre 1969, la XXI mostra realizzava finalmente il necessario coordinamento con le istituzioni scolastiche, con un atteggiamento di servizio culturale per docenti e alunni, nella convinzione che una efficace pedagogia degli audiovisivi si possa elaborare solo nel contesto socio-culturale in cui il ragazzo si trova a vivere, giorno per giorno, la propria vita privata. A tal fine le scolaresche veneziane, e anche quelle provenienti da altre province venete, giungevano alle proiezioni solo dopo che gli insegnanti avevano preparato i ragazzi alla visione dei film con una illustrazione della trama e degli spunti tematici più interessanti, ed erano avviati poi a realizzare sulla scia dei film visionati anche un'attività espressiva, o un disegno o uno svolgimento critico.

7) *Dibattito dei gruppi-campione.* Lodevole senza dubbio era l'iniziativa di destinare alle scolaresche le proiezioni con un relativo loro sfruttamento in sede scolastica: era tuttavia questa un'iniziativa ancora generica. La sperimentazione veramente nuova era però un'altra, quella che tendeva ad organizzare gruppi-campione di alunni provenienti da istituti veneti e, in minor misura, anche da altre regioni d'Italia, e a sottoporli alla stessa ipotesi di lavoro (presentazione-proiezione-dibattito), per verificare): *a*) fino a che punto i ragazzi guidati in una discussione possano comprendere i film visti anche quando sono proiettati in edizione originale, con didascalie); *b*) fino a che punto i film proiettati a Venezia o le rappresentazioni del festival teatrale siano adatti ad un pubblico di ragazzi; *c*) fino a che punto fuori dall'aula abbiano ancora validità metodologie di dibattito già sperimentate in sede scolastica e con una più

vasta partecipazione di pubblico; *d*) fino a che punto e soprattutto con quale efficacia l'ipotesi film-dibattito costituisca il termine di riferimento per una più compiuta educazione schermica; *d*) fino a che punto infine le reazioni « riflesse » dei ragazzi corrispondano alle deduzioni critiche degli esperti e degli educatori.

8) *Convegno e tavole rotonde.* A coronamento di un programma così intenso, la direzione Laura si preoccupava di organizzare anche una tavola rotonda sul tema « Funzione della mostra cinematografica e del festival teatrale per ragazzi: bilanci e prospettive », con lo scopo di trarre un consuntivo dell'edizione 1969, ma soprattutto di indicare i modi organici e le soluzioni migliori da adottarsi in sede di Biennale per le prossime edizioni. Naturalmente, perché il convegno non si esaurisse in un affastellamento di critiche negative o di ipotesi avveniristiche, la tavola rotonda era messa sul traguardo di un precedente lavoro, sia a livello di ragazzi (invitati a stilare un documento sulla mostra), sia soprattutto a livello di educatori e di esperti, con un convegno nazionale sul tema « Esperienze di cinema e di teatro nella scuola » (relatori: Mariolina Gamba e Benito Biotto) e tre tavole rotonde su « Aspetti psicopedagogici e culturali dello spettacolo » (relatore Pio Baldelli), « Problemi tecnici e organizzativi in relazione alle nuove prospettive offerte dalla tecnologia » (relatore Massimino Max Garnier), « Esame dell'attuale situazione dello spettacolo per ragazzi con particolare riferimento alla situazione della società italiana » (relatore Evelina Tarroni).

* * *

Otto punti-forza quindi, per un programma di otto giorni, otto stimoli per un'unica politica di rilancio: così si presentavano all'avvio la XXI mostra cinematografica per ragazzi e il VII festival del teatro per ragazzi.

Otto giorni dopo, quali ne erano le conclusioni? Quante e quali ipotesi apparivano confermate? Quante e quali disattese? Quali suggerimenti programmatici se ne potevano trarre?

Ora non è facile stringere in poche righe le conclusioni di una duplice rassegna percorsa da un attivismo intenso e persino poliedrico, film, spettacoli teatrali, dibattiti, critiche sul passato, orientamenti per il futuro. Forse l'itinerario migliore, e anche quello meno distraente, è quello di ripercorrere i punti programmatici, cercando di verificare la consistenza o no delle varie ipotesi di lavoro.

1) *Collocazione strutturale.* L'aggancio orbitale della mostra cinematografica e di quella teatrale è apparso nel complesso un fatto positivo, anche se difficoltoso all'atto pratico e soprattutto frustrato da una semplice operazione di accostamento più che di interconnessione. Ora, pro-

prio perché delle due diverse esperienze, la seconda non debba venire sacrificata a vantaggio della prima, come di fatto è capitato a Venezia per l'edizione cinema-teatro 1969, sarebbe auspicabile una interdisciplina già in sede preventiva, in modo da realizzare una comune impostazione programmatica sul piano dei calendari, degli inviti, delle presenze, dei momenti di dibattito e di verifica culturale. Comunanza non significa certo contemporaneità o alternanza ad innesto tra mattinate cinematografiche e pomeriggi teatrali: basterebbe un collegamento, magari in successione di calendario. Infatti è lodevole tentare un'educazione d'insieme delle comunicazioni audiovisive, ma le capacità di risposta di fronte allo schermo e alla scena teatrale appaiono ancora differenziate. In Italia la maggior parte dei giovani ignora completamente la presenza del teatro, né la scuola si preoccupa di ovviarvi, e neppure sospetta che una lezione possa diventare un « teatro happening », dialettizzandosi sul piano drammaturgico. Per cui, data la frattura tra i pochi appassionati ed esperti di drammaturgia e la generalità degli alunni e degli insegnanti, sensibili al linguaggio cinematografico e talora disposti al suo sfruttamento in sede didattica ma ancora restii a vedere il testo teatrale al di là della pagina letteraria, sarebbe opportuno che ancora per qualche edizione, sino almeno ad una maturazione minima del problema, si realizzasse un calendario ravvicinato tra le manifestazioni del cinema e del teatro che permettesse di focalizzare e di approfondire in maniera più stringente e relativamente autonoma quegli aspetti formali, didattici e anche tecnici dello spettacolo teatrale che sono altra cosa dagli elementi ideologici e linguistici del film per ragazzi.

2) *Programmi cinematografici.* Qualche scacco, moltissime conferme, nessuna novità: questo in sintesi può essere il giudizio sui film presentati alla XXI mostra cinematografica di Venezia.

Nel cortometraggio a disegni animati, la rivolta antidisneyana è divenuta ormai una condizione consueta. John Halas e Joe Batchelor in Gran Bretagna, il primo con *The Coming of Man* (La comparsa dell'uomo), il secondo con *The Frog Prince* (Il principe ranocchio), Henri Gruel in Francia con *Petit Potam* (Il piccolo ippopotamo) e *Contes Zaghawa* (Racconti Zaghawa), Silvio Severi in Italia con *Fanfarone, il piccolo clown* e *Cosmodromo 1999,* confermano che anche in Occidente ormai si sa trattare l'animazione con felicissimo gusto, estro sbrigliato, inventività e fantasia, a volte persino con sottile e acuto umorismo. Ma soprattutto in Cecoslovacchia e in Russia, come hanno testimoniato *Jano no Rybacke* (Jano e il pescatore) del boemo Viktor Kubal e *Kaleidoscope* (Caleidoscopio) del russo Lev Atamanov, mestiere, grazia e poesia suggeriscono una animazione a volte arguta, a volte patetica e lirica, con una estrema semplificazione di disegno e una scaltra, modernissima acquisizione dei poteri espressivi delle immagini, che porgono allo spettatore

la chiave per una intelligente interpretazione anche su un piano ideologico.

Solo nel lungometraggio, la fiaba è sembrata stentare a sganciarsi dagli schemi e dalla modellistica disneyana: il film russo *Staraya, Staraya Skaska* (Una vecchia, vecchia fiaba) di N. Krosceverona, riprendendo alcuni temi delle fiabe di Andersen, ha recuperato gli aspetti costruttivi del racconto favoloso ai fini di una educazione popolare, ma lo ha fatto con gusto ammanierato e una leziosa attenzione agli stilemi un po' anacronistici dell'operetta, sia pure incastonandoli entro una cornice di paesaggi allusivamente reali e un aperto riferimento all'umana attualità dei sentimenti e stati d'animo.

Ancora una volta gli americani, a conferma di una tradizione utilitaristica, sono sembrati non deflettere dal pragmatismo della loro facile didassi, per cui ogni film deve insegnare sempre qualche cosa, offrire cultura in pillole, presentarsi come un capitolo di una « enciclopedia del sapere ». Anche quando il film ha ceduto a qualche suggestione ricreativa, come in *Ricky's Great Adventure* (La grande avventura di Ricky) di Barry Dukoff o in *The Perils of Priscilla* (I rischi di Priscilla) di Carroll Ballard, le cose si dispongono secondo presunte forme d'interesse. Per questo gli americani per lo più non indulgono su incantamenti estetizzanti e producono i loro 16 mm. per dare consigli pratici di varia natura e utilità su problemi tecnico-scientifici, come in *Wind Sounds* (Il vento fischia) di Pieter Van Deusen, e in *Commutativity* (Proprietà commutativa) di Saul S. Taffet, e *The Big Little World of Roman Vidhniac* (Il grande piccolo mondo di Roman Vidhniač) di Craig Fischer, o sul mondo della natura, come in *The Cow* (La mucca) di Michael D. Murphy, *Alligator* (Alligatore) di Richard Logan, *A Sense of Wonder* (Sensazione di meraviglia) di Alan Seeger.

Soltanto *Helen Keller and the Teacher* (Helen Keller e la sua istitutrice) di Noah Keen si distacca per pulitezza evocativa, sapienza di recitazione e commovente suggestione di emozioni e sentimenti. Attraverso la presentazione del caso di Helen Keller sottratta al contatto umano per la sua cecità e sordità e poi socializzata in virtù della paziente e comprensiva opera di Anne Sullivan, il film ha riproposto con dolente sensibilità l'angoscioso problema dell'infanzia disadattata.

Appena un sesto dei titoli enunciati nel programma si riferivano poi ai lungometraggi a soggetto, appena sette film di sette nazioni diverse, ciascuno dei quali si è limitato per lo più a ribadire pregi e difetti delle proprie produzioni nazionali.

Due film si sono nettamente differenziati per valori tematici ed espressivi, *Muscickoi Rasgovor* (Un discorso da uomini) del russo Igor Sciatrov e *Tony, Tobe Preskocile* (Tony, sei un po' svanito) della cecoslovacca Vera Plivova-Simkova. Il film russo, toccando con autentica maturità di linguaggio e abile strutturazione di situazioni drammatiche e momenti di

serena distensione amicale le frustrazioni affettive di un adolescente di fronte alla crisi coniugale dei genitori, ha richiamato quel bisogno di ristrutturazione della realtà familiare e di una più equilibrata definizione del rapporto figli-genitori, che ormai è tipico di un certo cinema sovietico per la gioventù: semmai può essere apparsa inedita, più che la riscoperta dei valori dell'intimità familiare, soprattutto la rivalutazione della ricchezza e complessità delle reazioni adulte entro il contesto drammatico di una società in crisi.

Il film ceco poi, pur indulgendo qua e là ai temi grotteschi della commedia slovacca contemporanea e alle figurazioni in chiave di arguzia popolare, raccontando la storia un po' buffa, un po' sentimentale di quattro bambini orfani di cui si prende amorosa cura un non più giovane contadino, sostanzialmente ha dimostrato di agganciarsi ad un discorso polemico vivissimo nel cinema cecoslovacco di questi ultimi anni, dove si tende a rivendicare il diritto della fanciullezza ad una affettività familiare, la cui carenza potrebbe avere tristi conseguenze nella formazione dei ragazzi, impedendo loro la graduale e serena scoperta del mondo e il necessario processo di socializzazione con gli uomini e gli ambienti.

Il film americano di James B. Clarke, *My Side of the Montain* (La mia parte di montagna), cronaca della fuga di un tredicenne innamorato della vita aperta nei campeggi con le sue avventure e i suoi imprevisti, è restato incapsulato, come altri precedenti film di James B. Clarke, da *Misty* a *The Island of the Blue Dolphins* (L'isola dei delfini blu) a *Miguel,* nella formula di un racconto evasivo con un fondo utilitaristico e didascalico, evidente nell'esaltazione dell'amore adolescente per la solitudine o la compagnia maschia e gagliarda, da cui trarre persino qualche esempio comportamentale, e ancora nell'intensa curiosità per la natura vergine, di fronte alla quale poter esercitare la propria capacità di sopravvivenza personale.

Anche il film italiano *Ciuffettino* di Angelo D'Alessandro, primo di una serie di puntate, prodotto dalla Rai-Tv, nonostante l'accuratezza formale, la grana fotografica quasi da dagherrotipo, l'orecchiabilità e la dolcezza della musica, non ha persuaso al di là di una prima superficiale lettura. La debolezza forse è proprio nello scenario: la storia di Ciuffettino, una specie di Giamburrasca di cinquant'anni fa, pur sostenuta da un dialogato discreto, con appena qualche sbavatura didascalica e un ritmo piacevole pur con qualche grottesco di troppo, ha ripreso in bianco e nero un certo stile alla *Testadirapa,* su prospettive storiche e sociali di casa nostra, incrostate su uno scolasticismo di comodo. Ma il film ha forse il difetto delle sue virtù: quella scenografia puntuale specie degli interni, quella ritrattistica inizio di secolo, quelle avventure del ragazzo scapigliato, intelligente e incompreso, frustrato e di buon cuore, sa troppo di recupero della memoria, è soprattutto una filiazione letterario-formale di ma-

trice adulta, la cui fabulazione non è oggi così stimolante da trascinare nel proprio ambito dialettico ed espressivo lo spettatore adolescente, se non a livello di un divertimento evasivo da telefilm di consumo.

Di minore interesse infine, addirittura con sottofondi tematici discutibili o ambigui, sono stati infine gli altri tre lungometraggi a soggetto: *Growing Summer* (Un'esperienza d'estate) dell'inglese Garteh Davies ha estrapolato la linea tematica dell'evoluzione psicologica di quattro adolescenti su un intreccio tutto azione e gratuiti colpi di scena e un ritratto di svampitissima zia, gustoso ma burlesco e facile. *Der Hund ist weg* (Il cane se n'è andato) del tedesco Benton Claus Lombard ha noiosamente raccontato le disavventure di una famiglia alle prese con un cane spregiudicatamente insolente. *A Boy and a Camel* (Un ragazzo e un cammello), una coproduzione nippoisraeliana con regia di Osamu Takahashi, ha corrotto un buon traliccio narrativo esasperando un problema razziale in senso sottilmente razzistico.

Infine, tra i film destinati agli educatori, appena tre hanno offerto alcuni apprezzabili motivi di discussione ideologica o sociomorale. *Pull the House Down* (Demolite la casa) dello statunitense George Jason, attraverso il colloquio-contrasto tra un anziano corrispondente televisivo e il figlio ventunenne ha presentato un quadro della gioventù americana di oggi con le sue recise scelte esistenziali (droga), espressive (dalla musica alle arti, pop o op o hippie o psichedeliche), politiche (contro la guerra nel Vietnam), sociali (in istato di diffidenza e di insicurezza di fronte all'adulto). *John aged 17 months for 9 days in a Residential Nursery* (John a 17 mesi per 9 giorni in un asilo d'infanzia) dell'inglese James Robertson ha illustrato con un tensivo reportage dal vivo la traumatica frustrazione affettiva di un bambino cui bastano pochi giorni di assenza materna perché gli si rovesci il rapporto fiducioso con i genitori e gli si crei un invincibile stato di disperazione. *Into Secondary School* (Alla scuola media) dell'inglese J. Fletcher ha proposto con fattiva evidenza alcuni sistemi didattici del lavoro di gruppo e dell'attività di ricerca nei primi due anni di scuola media, soprattutto nell'insegnamento della matematica.

3) *Retrospettiva.* Due soli appunti. Eccone il primo: nonostante la titolazione « film sovietico per ragazzi » la retrospettiva è stato solo un programma di film già presentati al Lido in precedenti edizioni e conservati nella cineteca veneziana, e quindi non è stata una rassegna sul cinema sovietico per la gioventù e neppure una presentazione di tutti i film più significativi presentati in vent'anni a Venezia. Per questa edizione, date le contingenze, la cosa è perdonabile. Ma è consigliabile non cullarsi sul clamoroso successo della retrospettiva russa e tentare invece di organizzare nelle prossime edizioni un programma di film che offra davvero il panorama di una cinematografia nazionale per tutto l'arco delle

sue esperienze più singolari, indipendentemente dal fatto che i film siano stati o no presentati a loro tempo alla mostra veneziana.

Secondo appunto: una retrospettiva organica è senza dubbio la più omogenea fonte di informazione su una cinematografia nazionale. Occorre pertanto non lasciar perdere l'occasione di una messa a punto critica, senza limitarsi ad un semplice catalogo dei film, come è stato fatto per la retrospettiva russa, ma apprestare anche un fascicolo monografico, invitare registi e critici del paese ad una specie di tavola rotonda sull'argomento e promuovere dibattiti di chiarimento e puntualizzazione su aspetti ideologici e linguistici di quel cinema nazionale per ragazzi.

4) *Spettacoli teatrali.* Sul VII festival internazionale del teatro per ragazzi, gli alunni delle scuole medie ospiti della Biennale hanno stilato un documento assembleare presentato poi alla tavola rotonda su « Bilanci e retrospettive dei due festival per ragazzi ». Nel documento c'è un passo particolarmente significativo, laddove si dice che « indescrivibili sono i sentimenti che il giovane prova quando si trova di fronte per la prima volta una rappresentazione teatrale, stupore, meraviglia, gioia. Il ragazzo è seduto sulla poltrona, i personaggi sono lì davanti a lui, incredibilmente vivi, non eroi irraggiungibili come al cinema, ma uomini del suo tempo, in tutto simili a lui, può vedere sui loro volti l'avvicendarsi dei diversi sentimenti, il gioco delle passioni; si trova a tu per tu con l'attore, condivide le sue ansie e le sue gioie, si sente egli stesso parte delle rappresentazioni ». Ora questo sentirsi parte, questo poter partecipare, questo riuscire ad inserirsi dalla platea nell'azione scenica, ecco la chiave di volta dell'interesse giovanile per il teatro. A Venezia quest'anno se ne è avuta clamorosa conferma. Le cose migliori sono venute proprio da quei testi e da quelle rappresentazioni favolistiche e drammatiche che hanno rotto il diaframma attore-spettatore, inglobando dentro nel gioco scenico la proposta e la risposta provocata o addirittura il movimento dei giovani spettatori.

Su questo piano quattro spettacoli si sono imposti sugli altri per freschezza inventiva, nettezza di allestimento e capacità di attrazione drammaturgica:

a) *Gli Orazi e i Curiazi*, dramma per scuole di Bertolt Brecht, nella traduzione di Emilio Castellani. Questo spettacolo rappresenta un po' il manifesto del « Teatro Officina », una compagnia genovese diretta da Marco Parodi e formatasi sulla scia dell'intensa e tormentata attività del « Teatro Gruppo » di Carlo Quartucci. Nell'allestimento, presentato nell'aula magna del Liceo scientifico di Mestre, non si sono viste artificiose sovrastrutture sceniche, né macchinose occasioni di spettacolo né arbitrarie prevaricazioni drammatiche. La vicenda dei Curiazi sopraffatti con l'astuzia dall'ultimo sopravvissuto esponente degli Orazi, è stata scarnificata fino all'osso, con paesaggi solo emblematici, costumi anacronisti-

cizzati di proposito, arredamenti di convenzione, mimica cristallizzata su gesti e rituali allusivi. L'emozione epica è nata dalle cose dette, dalla tensiva dialettica degli opposti, dal significato tematico di condanna della violenza ma anche di esaltazione dell'umanità in termini di sagacia e di astuzia contro la disumanità codificata in violenza crudele e sopraffazione. Ed è stata un'emozione che si è comunicata anzitutto in virtù dell'interpretazione: qui del resto consiste la didatticità del dramma di Brecht, il valore provocatorio interiore della sua Lehrstuck (dramma didattico). Ma nel momento in cui maturava nell'interno come momento essenziale dell'esperienza recitativa, il testo finiva per coinvolgere lo spettatore scandendone il processo reattivo. Perciò il dibattito che il « Teatro Officina » ha fatto seguire alla rappresentazione è diventato un momento coessenziale del rapporto drammatico, la necessaria operazione di catarsi con cui il pubblico, attraverso la mediazione degli attori, compiva il suo itinerario liberatorio, riscattando in una più ampia didassi ideologica anche gli aspetti del dramma apparentemente solo didascalici e scolastici.

b) *La torta in cielo,* adattamento teatrale di Roberto Milani dal romanzo omonimo di Gianni Rodari, nell'allestimento del Teatro Universitario di Cà Foscari di Venezia, per la regia di Roberto Milani. Quella di Rodari è una fiaba in cui liberamente si fondono spunti d'oggi, suggestioni fantastiche, temi della fiaba classica, con un estro deliziosamente poetico, libera felicità inventiva e fantasioso umorismo. Così è stato anche per *La torta in cielo,* una storiella sulle avventurose vicende di un misterioso oggetto piovuto dal cielo romano, temuto dagli adulti che vi vedevano una bomba, concupito dai ragazzi che vi scorgevano solo una torta e infine la consumavano prima che venisse presa a cannonate e distrutta insieme con il povero scienziato unicamente colpevole di aver trasformato per errore di calcolo una bomba in una torta.

La fiaba è scivolata via con una facile cadenza su una conclusione morale popolare: è meglio fare torte di cioccolato che bombe atomiche. Il regista tra le due soluzioni, di rendere la favola di Rodari in forme scenograficamente bizzarre e quelle di strizzare l'occhio al pubblico, si è avviato su questo secondo itinerario, calcando sulle apparenze di ingenuità, forzando gli attori sino al macchiettismo, curando una scenografia ispirata al grafismo infantile, allestendo trucchi di ovvio meccanismo scenico, cercando cioè di abbassare la soglia di accettazione della scena al livello della complicità cordiale, in modo da provocare, ciò che in effetti è puntualmente avvenuto, un'adesione corale dei ragazzi all'azione, con la loro esplosione massiva nella scena finale dell'abbattimento della torta.

c) *Tohao et Lon-né* di Catherine Dasté e François Lauzon, nell'allestimento della compagnia « La Pomme vert » di Sartrouville, per la regia di Catherine Dasté. La sceneggiatura di *Tchao e Lon-né* è stata apprestata con il lavoro di diciannove classi elementari di Sartrouville, una

delle quali aveva inventato la vicenda scelta da Catherine Dasté, mentre le altre avevano via via agghindato la storiella con amminnicoli, variazioni, suggerimenti, sia a livello di intreccio (avventure straordinarie di un mercante cinese e del suo amico Long-Nez prima all'isola degli Insetti, poi a quella degli Uomini Dipinti), sia nell'indicazione degli arredamenti, costumi, accessori, chincaglierie. A parte l'aspetto didattico della faccenda, indubbiamente positivo per i fermenti e gli attivismi provocati tra gli alunni (e la rappresentazione ne ha confermato la sussistenza), c'era il rischio di accademizzare l'estro infantile, di depauperarlo nella traduzione dall'astratto fantastico al disegno coreografico, persino di tradirlo al punto da provocare nello spettatore un inconscio processo di disconoscimento di fronte a tanta fantasmagorica giostra di colori, di costumi, di arzigogoli, di cineserie. Il rischio prima ha infuso allo scenario, benché parlato in originale, una accattivante, persino ammaliziata, giocondità ritmica. I secondi hanno assecondato questa letizia scenica, quasi giocherellando dapprima tra loro e poi a cerchi sempre più larghi, includendo gli stessi spettatori nel loro gioco pupazzesco e cordiale.

d) *Il galletto disubbidiente,* fiaba in due parti di Ion Lucian, nell'allestimento del Teatro « Ion Creanga » di Bucarest, per la regia di Ion Lucian. I due tempi della fiaba hanno riproposto un intreccio avventuroso attorno a personaggi di animali parlanti (galletto, micino, orsacchiotto, volpone, corvo, gufo, coniglietti), che agivano da uomini con virtù e difetti, e dialogavano, litigavano, si rappacificavano, si scontravano, riprendevano posizioni e ménage in una girandola di situazioni ora farsesche ora drammatiche ora amabilmente giocose. Il merito di Ion Lucian, regista e primo attore nelle vesti dell'orso, è stato quello di presentare con ricchezza di colori e di fantasia i personaggi e di metterli poi in aperto scambio comunicativo con gli spettatori; allora il dialogato, già di per sé attraente e appassionato, ha velato la fragilità della favoletta rendendo ancora più vivace la messinscena per questa meravigliosa complicità che si è instaurata.

e) *Re Cervo,* libera traduzione in due parti di Alessandro Brissoni dalla fiaba di Carlo Gozzi con scene di Commedia dell'arte, nell'allestimento del teatro « Ion Creanga » di Bucarest, per la regia di N. Al. Toscani.

« Questo è un Re Cervo — ha già scritto Silvio D'Amico nella prefazione alla prima edizione del testo teatrale — estrosamente messo insieme da Alessandro Brissoni, con una quantità di elementi fra cui primeggia un intreccio di Carlo Gozzi e dove galleggiano alcune scene, più o meno fedelmente riportate dallo stesso Gozzi. Ne è risultato un pasticcio che in certi punti è (anche come stile) volutamente ineguale e anacronistico e in certe altre non è tanto la ricostruzione quanto la parodia dello

spettacolo settecentesco ». La regia del rumeno Toscani invece ha cercato di tornare a Gozzi, proprio montando sulle spalle di Brissoni, chiosando i suggerimenti gozziani con alcune trovatine d'ordine spettacolare e tentando di rammodernare il succo della favola nel momento stesso in cui rispettosamente tentava di farne un atto di omaggio al commediografo veneziano. Questa sovrapposizione di intenti si è qua e là sbilanciata durante lo spettacolo, che, volonterosamente presentato, a larghi squarci, in italiano, è piaciuto ma senza emozioni, salvo per quelle scene in cui la macchina teatrale con giochetti e invenzioni ha tentato un non facile accaparramento della platea.

Un interesse nettamente inferiore hanno poi sollecitato gli altri due spettacoli, ed ambedue per difficoltà di penetrazione della lingua originale. Mentre però per *Pepeljuga* (Cenerentola), fiabe in tre atti di Aleksander Popović, la difficoltà era attenuata dall'argutissima e burlesca mimica che alludeva alla dissacrazione della favola in commedia brillante, per *Boc, Boboc, Boloboc,* spettacolo in multivisione di Camillo Osorovitz, presentato da « La Polyscope » di Parigi in collaborazione con il teatro comunale di Aubervilliers, lo sconcerto era di natura linguistica, in quanto la storia fantastica e immaginaria dei tre amichetti nello spazio cosmico è stata rappresentata con un gioco quasi pirotecnico di lanterna magica, con una serie cioè di diapositive, bellissime magari, ma statiche, proiettate in successione o in contemporanea su ampio schermo, e con un commento francese mal registrato, cacofonico e quasi incomprensibile.

5) *Calendario.* Sullo spostamento ad ottobre del festival cinematografico, in concomitanza con quello teatrale, non ci sarebbe nulla da eccepire (anche rispetto alla vecchia proposta di organizzare il primo nella tarda primavera), se le scuole fossero di fatto, nella terza decade di ottobre, normalmente funzionanti. In tal caso gli uomini di scuola, docenti ed alunni, potrebbero veramente innestare spettacoli e dibattiti nell'ambito della propria attività didattica, seguendo magari quella delle due manifestazioni che apparisse loro di più immediato e congeniale interesse.

6) *Rapporti con la scuola.* A parte la partecipazione di alunni agli spettacoli, il rapporto della mostra con la scuola è rimasto ancora allo stato virtuale, affidato all'impegno e alla buona volontà di alcune persone, il direttore Laura da una parte e dall'altra il Provveditore agli Studi di Venezia e il rappresentante del Centro Didattico Nazionale per la scuola media. Essi si sono mossi settorialmente e un po' anche fortunosamente, cercando di gettare le basi per una collaborazione più efficace, soprattutto a vantaggio degli insegnanti. Ma il discorso di fondo, necessario e ineludibile, è rimasto ancora inevaso, come lo sono purtroppo molte cose, oggi, nella scuola italiana, dove la politica che detta legge e fa norma è ancora

quella contingente, parcellare e frammentaria. Nel campo dei rapporti cinema-scuola, a conferma di questa impressione, basterebbe citare il limbico destino del circuito scolastico, sempre disatteso nonostante gli auspici della legge sul cinema 5 novembre 1965.

7) *Dibattiti dei gruppi-campione.* È stata questa senza dubbio l'iniziativa più interessante e valida della XXI mostra cinematografica che ha permesso di constatare: *a*) come le proiezioni riservate ai gruppi-campione, contrariamente alle altre che avvenivano in un clima chiassosamente evasivo e molto spesso sostanzialmente indifferente sia a contenuti ideologici che a strutturazioni narrative particolari, abbiano impegnato attivamente gli spettatori provocandone un'attenzione continua in uno stato di disponibilità qualitativamente diversa; *b*) quanto rilevante sia stato l'isomorfismo di gruppo sino a condizionare il comportamento degli spettatori; *c*) quanto, più ancora di una iniziazione teoretica, sia valido soprattutto il dibattito come momento iniziale per una compiuta educazione al linguaggio delle immagini; *d*) quanto sia stata aperta e per nulla limitata dalla presenza autoritativa di autori e di esperti la reattività critica dei ragazzi chiamati a comporre un gruppo-campione.

8) *Convegno e tavole rotonde.* Delle due iniziative, convegno nazionale e tavole rotonde, la prima ha avuto un'eco minore, sia come sostanza di cose dette, che come partecipazione di esperti, di insegnanti e di alunni: semmai la considerazione più interessante è scaturita dalla relazione di Mariolina Gamba. Mentre Benito Biotto pateticamente ha spezzato ancora una volta una lancia a favore del teatro nella scuola, Mariolina Gamba ha soprattutto messo in rilievo quanto sia generico e inefficace un dibattito a larga partecipazione, come purtroppo si tende ancora oggi a fare con risultati modestissimi, e quanto invece puntuale e concreto sia un dibattito limitato, una discussione accompagnata da attività collaterali con lezioni, esercitazioni di tecnica e linguaggio, attività espressive e critica personali.

Ben strutturate invece e di più largo interesse sono state invece le tre tavole rotonde, nelle quali i temi che hanno trovato più vivace risposta sono stati, dopo la relazione Baldelli le sollecitazioni operative, sia pure limitate da considerazioni settoriali di non facile connessione sul piano generale, dopo la relazione Garnier la rivoluzionaria prospettiva dei « movie-box » destinati a sovvertire ogni attuale rapporto di forze tra produzione, esercizio e consumo, e dopo la relazione Tarroni, le varie misure, produzione specifica, censura, educazione schermica, con cui si cerca di realizzare una gradualità di intervento sulle eventuali reazioni emotive e morali dello spettatore minorenne.

Altrettanto stimolante è apparsa l'ultima tavola rotonda, dopo la quale il direttore ha convogliato in un succoso ragguaglio indicazioni,

orientamenti, indirizzi, sollecitazioni, emersi durante i precedenti dibattiti, oltre che nei contatti personali. In particolare, dopo aver lamentato l'assenteismo della famiglia, sia a livello di enti e istituzioni che sul piano delle adesioni personali, Laura ha prospettato una ambiziosa programmazione (corsi interprovinciali per insegnanti, corsi nazionali al Lido tra aprile e maggio, acquisto e circolazione dei film presentati alla mostra, seminari di studi a carattere specialistico e anche divulgativo da organizzarsi lungo l'annata, manifestazioni collaterali nell'ambito degli altri audiovisivi, comitato permanente in seno alla mostra, ecc.).

In virtù di un simile piano, la Biennale di Venezia, dopo più di venti edizioni di mostra cinematografica e sette di festival teatrale, potrebbe finalmente uscire da un lavoro di « vetrina » e di mercato, per ampliarsi in maniera significativa come un ente permanente destinato a fiancheggiare l'attività scolastica nel campo degli audiovisivi e a promuoverne i valori culturali e sociali.

RISULTATI VALIDI E NO NEL XXVIII FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO DI PROSA DI VENEZIA

di Carlo Brusati

Mai come quest'anno il festival ha risentito negativamente, in modo analogo alla Mostra del Cinema, della iniziale, faticosa, gestazione. Prova ne sia il fatto che in tale settore, e non per colpa del diretto responsabile Vladimiro Dorigo, ci si è mossi a livello decisionale dopo titubanze, incertezze, senza aver mai del tutto smaltito lo choc della contestazione precedente. Il risultato è stato uno solo. Il direttore, pur con tutta l'abilità che gli si riconosce, di certo scaltrita dal lungo periodo di reggenza, quando si è mosso (con quali limitate possibilità finanziarie tutti sanno...) per stendere un programma, preparare un piano organizzativo, ha trovato molte saracinesche già abbassate. Le tournées della maggior parte di illustri complessi stranieri (da *Oh Calcutta* a *Hair*) erano state da tempo

fissate con scadenze rigorose di tempi ed era troppo tardi oramai per fermare lo smantellamento di uno spettacolo di grande importanza quale il *Rabelais* di Barrault. Così, per forza di cose, ci si è adattati alle offerte del « mercato medio », ai reperimenti « stressanti » dell'ultimo momento, alle segnalazioni più o meno azzeccate di qualche esperto, ad un vaglio frettoloso e sovente neppure necessario, dal momento che dovevano essere riempiti in qualche modo i vuoti di un mese di programmazioni.

Ciò non toglie che i risultati siano stati, nonostante tutto, sorprendenti. Basti pensare alla mole di manifestazioni pressoché concomitanti oltre alle diciotto pièces presentate: il « Seminario sul Ritorno alla Espressione Fisica dell'attore », tenuto da Jacques Lecoq, la Tavola Rotonda « Sul Ritorno all'Espressione Fisica dell'attore », la Mostra « Eleonora Duse » curata da Gerardo Guerrieri, la Mostra del Manifesto d'Arte, la Mostra e le Audizioni di poesia concreta, infine il Convegno « sulla situazione e funzione della Critica ». Una gamma in verità sfaccettata di incontri culturali ad altissimo livello, di mentalità diverse, di confronti, di verifiche, di sintesi, di chiarificazioni, di tendenze. Utili soprattutto in questo momento controverso della drammaturgia mondiale nel quale sempre più ansima un certo tipo di teatro tradizionalmente inteso eppure non riesce a convincere buona parte dello sperimentalismo antistereotipo o il lavoro effettuato in più di vent'anni dalla avanguardia postbellica.

Tuttavia non sarebbe giusto «assolvere» sulla base dei risultati ottenuti. Il Festival della prosa è andato come doveva andare, si è ulteriormente « popolarizzato » e articolato per quanto riguarda le sedi, ha aperto le porte a studenti e giovani teatranti, ma non può bastare. La remora di uno statuto siglato in periodo fascista permane. Con esso l'equivoco di una rassegna esclusivamente concepita, a suo tempo, in funzione degli interessi di una certa classe o della internazionale, snobistica, un po' demodée, popolazione veneziana. Inoltre il modo con cui si continua a perseguire un certo tipo di politica teatrale nella città lagunare non sembra allinearsi e reggere il passo con i tempi e con le nuove esigenze, con quanti vorrebbero trasformare la Biennale in una manifestazione permanente, estesa a tutto l'anno, di cultura. Del resto è sintomatico: a tutt'oggi manca in questo centro cosmopolita un teatro cosiddetto stabile e solo dopo diversi tentativi Giovanni Poli è riuscito ad aprire in Ca' Rezzonico una sede con intenti per lo meno analoghi a quelli di un teatro a gestione pubblica. Ma si tratta pur sempre di un tentativo privato.

* * *

Del modo in cui sono arrivati gli spettacoli si è già detto, almeno in linea di massima. Viene di conseguenza il discorso sulla « qualità ».

Nel complesso il livello medio non è parso notevole. Addirittura è

stato toccato il fondo con talune messinscene se tali possono venir definite *Ché Guevara, Dundo Maroje, Il Dissenziente, L'Accordo.* Nella maggior parte dei casi si è avuta una passerella di stereotipie e luoghi comuni, di facili suggestioni, di provocazioni inutili o fini a se stesse, di lavori non sempre rifiniti con la necessaria meticolosità e precisione. Mi riferisco al commovente, per altri versi, *Ceska Mse,* ad *Afdera Neduzne Anabele, Mr. Bones, La Persecuzione e la morte di Gerolamo Savonarola;* tutti casi di sconcertante banalità teatrale sia per le effettive capacità semantiche sia per quel voler solleticare o chiamare in causa una fruizione di comodo, al di là di un certo rigore scolastico, che ora riporta al « teatro totale » ora ad un brechtianismo di bassa lega ora al più rotocalchesco manifesto drammaturgico « off-off » ora ad un realismo-macchiettismo stridente con la scrittura testuale ora al trinomio Witiewicz-Rozevicz-Mrozek rivissuto banalmente sotto lo stimolo sartriano e con molta confusione (quanto voluta o meno non lo so).

Gli spettacoli che potevano maggiormente « colpire », in particolare *Il lavoro teatrale* e *Api 2967,* sono d'altro canto mancati alla prova. Lo sperimentalismo di Lerici-Quartucci ha fatto cilecca a tal punto da venir interrotto, prima del tempo, da un nutrito lancio di fagioli che alcuni spettatori intraprendenti avevano manomesso a forza da un sacco messo a bell'apposta in sala. Il fantateatro di Gurik invece ha fatto « buco » più per motivi banali (in gergo si direbbe « tecnici ») che per vera e propria inconsistenza ideologica: il testo dell'autore canadese — nome giovane nell'arengo drammaturgico mondiale — non proponeva soluzioni o situazioni in certo qual modo « nuove »: Godard, Truffaut, Kubrick, Bradbury, Calvino, si possono considerare antesignani e antenati maggiormente « dotati ». Tuttavia l'insolita apparecchiatura scenica di *Api 2967,* quel costante richiamo a semantiche non tanto di ordine logico-razionale quanto audiovisive, indubbiamente ha aperto una nuova era nel campo della regia teatrale. A questo proposito il francese Perinetti si è incamminato per una strada sotto diversi aspetti destinata a diventare, nell'ambito della cultura proiettata verso gli anni 2000, arteria di « gran traffico ». E dimostra l'infondatezza di un problema tenuto in piedi da teorizzatori-matusa o tradizionalisti-incalliti: il problema cioè del teatro come codice « chiuso » di segni e leggi sintattiche. In effetti oggi il teatro di tipo esclusivamente auditivo o problematico (così come lo si è inteso per diversi secoli) è destinato a scomparire ed a lasciare il posto ad una più complessa formula drammaturgica sintonizzata con il cinema, la televisione, con la dimensione audiovisiva.

Lasciando in disparte le dissertazioni pseudoteoriche, per tornare al concreto, si deve comunque ammettere che questa ventottesima edizione ha trovato un po' per merito proprio, un po' per coincidenze occasionali, un « leit-motiv » di notevole pregnanza, che ha caratterizzato il Festival

ed in parte ne ha costituito la struttura portante: è il leit-motiv del « clas-sico » inteso come occhio del passato proiettato nel presente. Non a caso *I Rusteghi*, *I Sette contro Tebe*, *Torquato Tasso*, *Rhodiana*, *Une tempête*, hanno tutti un andamento stilistico-ideologico analogo e rivelano un identico procedimento di lettura; demistificazione del luogo comune, ricerca di moduli allusivi della contemporaneità, diversa collocazione dei personaggi, capovolgimento di significati o in taluni casi ristrutturazioni sceniche sulla base di talune spinte sociopolitiche di oggi, ad esempio il pacifismo, il razzismo, il rapporto intellettuale-società, l'angoscia esistenziale, l'anticlassismo. È chiaro: ciò serve a qualificare sul piano della resa le diverse messinscene. È un inquadramento di tipo ideologico. Quanto allo stile ogni spettacolo ha una sua storia: irripetibile dal punto di vista della perfezione se si parla de *I Rusteghi* o della *Rhodiana* (nello spettacolo di Squarzina si ritrova addirittura il discorso sulla decadenza di Venezia), intellettualistica ed un po' di comodo eppur sempre ficcante ne *I Sette contro Tebe* o nel *Torquato Tasso*, spuria e incerta nonché rivedibile nella *Tempesta* di Cesaire. Tuttavia si tratta di un fatto — quello del capovolgimento dei classici — notevole se si tiene conto della sua sempre più accentuata diffusione. La lezione di Brecht, vuol dire, ha trovato finalmente il terreno adatto, ha germogliato, è maturata, minaccia il « boom ». E tale revivificazione in tempi difficili, all'interno di un sistema o di sistemi socialmente in evoluzione eppure frenati da strutture politiche superate, va giudicata un sintomo di notevole importanza. La parabola del drammaturgo di Augusta ha ricevuto gli stimoli più forti nel momento in cui la Germania abdicava e metteva da parte la libertà. Non bisogna dimenticarlo.

Il leit-motiv del festival non deve ad ogni modo mettere in secondo piano tre piéces evidentemente al di fuori di ogni schematismo o classificazione: *Narrow Road to the Deep North* di Edward Bond, arrabbiato inglese seconda ondata (scrittore destinato a rinverdire la gloria di Pinter, Wesker, Osborne, oramai paladini sicuri dell'establishment wilsoniano), gli atti unici del cecoslovacco Smocek *Bludiste* e *Podivné Odpoledne Dr. Zvonka Burkeho*, vero e proprio saggio di recitazione da mozzare il fiato, *Ferai* realizzato dall'Odin Theatret con la regia dell'italiano-danese Eugenio Barba. Quest'ultimo persegue una formula teatrale « sui generis », quasi secondo Grotowski: il suo è una sorta di teatro « totale » basato esclusivamente sull'attore e sulle sue possibilità comunicanti ed espressive. Per « come » dice certe cose *Ferai* ha rappresentato l'autentico punto di forza della Rassegna. Non fosse altro per la sintesi magistrale, in esso presente, di diverse scuole teatrali contemporanee. Il che si è verificato per un altro spettacolo, se pur in tono minore: nel gioco mimico di Irene Staeves e Pierre Bayland di *Clownesque* e *Le Concert*, dove, prescindendo dalle maschere, si assiste ad un superamento « in

profondità » dei canoni estetici di Marcel Marceau: un artista oramai legato al suo passato.

* * *

Un'ultima considerazione. In margine al festival stesso, riguardante il Convegno « sulla situazione e funzione della Critica ». A parte la relazione introduttiva di De Monticelli ed il discorso sulle « tre solitudini », in quella sede non sono state dette cose molto interessanti su di un argomento in verità scottante. Solo Bruno Schacherl ha saputo offrire spunti degni di nota, ficcanti: dalle considerazioni sulla necessità di una politicizzazione a quelle sulla « steatralizzazione » di una certa forma mentis deleteria, qualunquista, inutile. Gli altri interventi per lo più sono stati incomprensibili, qualunquisticamente rivoluzionari oltre che di comodo sganciamento, talvolta improvvisati e contraddittorii, volutamente rinunciatari, a parte il caso della rovente comunicazione di Egidio Pani (sulle condizioni di lavoro del critico teatrale nell'Italia meridionale).

Colpa del comitato direttivo della associazione critici di teatro? No, certo, o per lo meno « colpa in buona fede ». Hanno mancato piuttosto molti adepti ancora legati al cliché della responsabilità limitata, del non interesse al di fuori di un determinato settore per i problemi di fondo, ai giochi di potere e di conventicole. E che in qualche caso siano comparsi nella Sala degli Specchi dei « colonnelli a riposo » è vero. Costoro hanno svolto in fondo il loro compito precipuo: quello di concepire il tutto in chiave di potere e di giochetti reazionari. Così a certi discorsi pedanti, all'apparenza accomodanti, si è risposto con il silenzio oppure con talune connivenze di « baroni » venuti a bell'apposta. Un tale andamento fin dal primo giorno appariva scontato: evidentissimo poi dopo certe defezioni dell'ultima ora (evidentemente programmate sulla carta). E si è avuta un'ulteriore riprova che quando si urla in nome di un'ipotetica libertà tanto anarchica quanto fascista o quando si spara a zero su talune persone che hanno il coraggio (e la voglia) di difendere determinati princìpi di fronte al più stantio conformismo e di intavolare una battaglia di idee, non si fa altro che diventare dei « colonnelli in servizio »: a quanto mi risulta assai più pericolosi, per non dire deleteri, sul piano della democrazia e del rispetto umano.

L'autarchia teatrale tocca soprattutto costoro: altri, canuti personaggi in secondo luogo. Anche ai rinunciatari toccano le colpe, i demeriti, le facilonerie cui si è abituata una discreta parte della critica drammaturgica. Certo snobismo velato da facile populismo di sinistra non serve a nulla. Se non a mantenere ancora di più un debilitante « statu quo » e a far avvertire sempre più lontani i grandi problemi della cultura con-

temporanea. Le camarille più o meno illusoriamente « libere » servono solo la causa del classismo.

Dire tali cose non significa essere andati « fuori tema ». Il Festival di Venezia si è svolto quest'anno sotto l'incubo del Convegno ed ha finito per coinvolgere un po' tutti: i presenti, gli assenti, i teatranti, il governo (basti pensare alla mozione finale che chiede urgentemente una nuova legge), gli Stabili, gli intellettuali, la società nel complesso. Se qualcuno non l'ha capito e ha lavorato per boicottarlo, ha solo ritardato una necessaria, doverosa, improrogabile, presa di coscienza del fatto teatrale. Non ha servito la comunità ma gli interessi di privati, di conventicole, di sette segrete e degli snob, appunto.

TEATRO LA FENICE — **Ceska Mse** (Messa ceca) di Milan Calabek (due tempi) - **Regia:** Pavel Hradil - **Scene e costumi:** Miroslav Melena - **Musica:** Zdenek Pololanik - **Direttore d'orchestra:** Josef Stanek (Orchestra del Teatro Petra Bezruce) - **Coro:** Allievi della Scuola primaria e superiore di Ostrava, Maticni - **Direttore del coro:** Rodolpho Stehlik - **Interpreti:** Blanka Meierova (Maria-Magdalena), Bohuslav Cvancara (Josef-Ian Jakub), Otakar Janda (Herodes), Milan Sova (L'incitatore), Drahomira Hofmanova (Il diavoletto), Jiri Wimmer (L'angelo), Ivan Misar (Monahan, Lo Sbirro, Fedor, Matous), Miroslav Streda (Kleofàs, Il Capitano, Stacho, Marek), Alexander Postler (Agabus, Il Prefetto, Gryc, Lukas), Jan Odl (Simon, Il Capoplotone, Baca, Jan), Josef Haukvic (Majir), Jiri Ceporan (Rabon), Jeronym Horak (il Vescovo - Kaspar), Pavel Handl (Zacharias - Melichar), Milan Sule (Nehemias Baltazal), Milan Koutny (Simeon - Il sacrestano), Arnost Bozovec (Jakim), Vaclav Rostlapil (La Morte), Stepanka Ranosova (Anna profetessa), Alena Tomankova (Anna madre), Jana Postlerova (Rachel), Marie Vikova (Dorota), Vera Jankv (Barbora), Hana Melenova (Rut) - **Compagnia:** « Divadlo Petra Bezruce » di Ostrava - **o.:** Cecoslovacchia - **Prima:** 15 settembre.

Secolo sedicesimo. Sala di un castello. Il maestro e musicista Jan Jakub, insieme a quattro giovani del villaggio, si accinge a rappresentare una « vita di Cristo ». Vi assistono tutti i compaesani ed un rozzo amministratore il quale ha permesso la messinscena — per altro vietata dal parroco — al solo scopo di mostrare ai contadini che Jan Jakub vuole soltanto nuocere ai loro interessi. L'amante del maestro interpreta la parte di Maria, i figli cantano nel coro, persino la moglie recita, mentre i contadini ora diventano soldati ora pastori ora Re Magi. È un continuo entrare ed uscire vicendevole nella realtà e dalle « parti sacre ». Fino a quando Jan Jakub, rivivendo Cristo e proponendo una nuova interpretazione della Sua figura (Cristo propugnatore di libertà), suscita le reazioni inconsulte dell'Intendente. Costui, non a caso, nella sacra interpretazione interpreta Erode. Invita i presenti alla collaborazione, non accetta le suppliche della moglie di Jan Jakub, smuove la disperazione dei villici che impazziti massacrano i propri figli. Anche Jan Jakub viene ucciso. E con lui cade ogni sogno di libertà.

Una rappresentazione a piani diversi. La finzione, la realtà, la presenza

allusiva degli orchestrali e del coro (con essi il richiamo al momento attuale diventa più evidente). È un teatro dove presente e passato, storia e cronaca, cultura e sentimento popolare, si coagulano in un'amalgama che ha il compito preciso di colpire direttamente la posizione morale dello spettatore. La messinscena è molto più moderna di quanto non sembri: un certo rigore filologico, alcuni momenti di ispirazione artaudiana (la strage degli Innocenti), inquadramenti e didascalie di derivazione brechtiana, ne sono gli ingredienti principali. Nonostante il ritmo a volte ceda il passo ad una ripetuta meccanicità di situazioni, si tratta di uno spettacolo sempre « teso » e « commovente ». Il suo valore di inno « funebre » alla libertà mai viene meno. Semmai si accentua con l'identificazione di personaggi comuni e personaggi evangelici.

TEATRO DEL RIDOTTO — **Clownesque: suite mimata e parlata** di Pierre Bayland e Irene Staeves (un tempo), **Le Concert: storia senza parole** di Philippe Desboeuf e Pierre Bayland (un tempo) - **Regia:** Pierre Bayland, Irene Staeves, Philippe Desboeuf - **Scene e costumi:** Nani Noel per « Clownesque », Jean-Pierre Beley per « Le Concert » - **Musiche:** Dino Castro - **Maschere:** Willy Seefeldt - **Luci:** Stuart Anderson - **Interpreti:** Pierre Bayland, Irene Staeves - **Compagnia:** « Bayland-Staeves » - **o.:** Francia - **Prima:** 16 settembre.

Dapprima due maschere, una vagamente ispirata ad un pesce, l'altra ad un barboncino, poi un solo personaggio alle prese con i diversi « casi » della vita: box, strip-tease, i ricordi, il volo, il soldato e la guerra...

Si tratta di mimi francesi educati alla scuola di Jacques Lecoq, l'antagonista più titolato del grande Marceau. L'azione sulla scena si esercita a più dimensioni: non solo il gesto e il silenzio. I rumori, le voci amplificate, gli applausi, costituiscono un « contorno » scenico d'importanza per nulla secondaria e addirittura qualificante un modo ben preciso di esser « mimi ». Pierre Bayland e la bravissima Irene Staeves parlano con la gestualità tipica della civiltà tecnologica: cioè con movimento, espressività « fisica », acustica, colonne sonore compenetrate una dentro l'altra. In certo qual modo Bip è diventato in questo spettacolo maggiorenne: ha scoperto Freud e gli audiovisivi.

TEATRO DI PALAZZO GRASSI — **Narrow Road to the Deep North** (La stretta via al profondo Nord) di Edward Bond (due tempi) - **Regia:** Jane Howell - **Scene:** Hayden Griffin - **Luci:** Andy Phillips - **Aiuto regia:** Roger Williams - **Interpreti:** Peter Needhman (Basho), Kennet Granham (Kiro), Malcom Tierney (Argi), James Nazeldine (Tola), Brian Croucher (Heigoo), Michael Graves (Bree Bree), Edward Peel (Shogo), Peter Sproule (Primo Ministro), Nigel Hawthorne (Il Commodoro), Gillian Martell (Georgina). Tom Chadbon, Patricia Franklin, Brian Croucher, Margaret Brady, Tom Marshall, Susan Williamson (Contadini, Soldati, Uomini della tribù) - **Compagnia:** « The English Stage Companv » del « Royal Court Theatre » di Londra - **o.:** Gran Bretagna - **Prima:** 18 settembre.

Impero del Sol Levante. Fine diciassettesimo ed inizio diciottesimo se-

colo. Il poeta Basho si dirige al Nord alla ricerca « dell'illuminazione ». Dopo diverso tempo ritorna al paese natio dove nel frattempo è sorta una città per merito del bandito Shogo che, ucciso l'imperatore, si era impossessato qualche anno prima del potere. Basho consiglia a Kiro, giovane bonzo, di ripercorrere la sua stessa esperienza: il che avviene. Ma l'atmosfera del seminario è opprimente. Alla fine Kiro, fatta conoscenza in seguito ad un curioso incidente di Shogo, decide di rimanere nel suo palazzo. Basho intanto, con l'unico figlio superstite dell'imperatore defunto, ritorna nel lontano Nord, dove incontra il Commodoro e Georgina, i più insigni rappresentanti di una nuova società, assai diversa dalla forma tirannica di Shogo, basata essenzialmente sull'osservanza ferrea di alcune leggi. Con loro Basho marcia contro l'impero di Shogo e travolge la sua resistenza. Ma i colpi di scena non sono finiti. Solo dopo alterne vicende la vittoria diventa certa per Basho ed il Commodoro. Costoro processano e condannano a morte Shogo (in seguito ad alcune delazioni anche il giovane figlio del defunto imperatore era stato intanto assassinato), mentre Kiro, l'ex aspirante sacerdote, deluso da tutto e da tutti, si uccide.

Opera ultima questa dell'arrabbiato inglese (seconda ondata) Edward Bond, autore dei controversi Early Morning *e* Saved. *Volutamente* Narrow Road *ha un'ambientazione esotica; sia per facilitare un certo tono discorsivo-favolistico della pièce, sia per rendere maggiormente evidente l'ansia ideologica dell'autore: ovvero il contributo anarchico ad una demistificazione totale di qualsiasi civiltà. A questo riguardo l'andamento ellittico dei vari « quadri » trova una funzionalità stilistica nella scrittura scenica estremamente semplice, funzionale, incisiva, tagliente, varia. Per lo meno a livello di realizzazione. La regista Jane Howell attinge un po' da tutto: didascalico, epico, tragico, cabaret, assurdo, realismo, comico. Ed in tal modo salva costantemente la capacità di Bond a non voler far teatro nel senso comune della parola eppure accomodante nel suggerire invenzioni, imprevisti, coloriti colpi di scena in linea con il più « nero » humour anglosassone. Non sarebbe azzardato ritrovare in alcuni atteggiamenti l'influsso dell'Open Theatre americano ma forse è più giusto dire che* Balaklava *di Richardson ha fornito molto materiale.*

TEATRO LA FENICE — **Dundo Maroje** (Zio Maroje) di Marin Drzic (tre tempi) - **Regia:** Bojan Stupica - **Scene:** Milenko Serban, Bojan Stupica - **Costumi:** Danka Pavlovic - **Musiche:** di anonimi - **Strumentazione:** Kresimira Baranovica - **Interpreti:** Karlo Bulic (Zio Maroje), Stojan Decermic (Maro, suo figlio), Petar Slovenski (Ugo Tedesko), Rade Spicmiler (Bokcilo), Miodrag Radovanovic (Popiva), Mija Aleksic (Pomet), Mlada Veselinovic (Ondardo de Augusta), Viktor Starcic (Sadi, usuraio), Branko Cvejic (Vlaho), Josif Tatic (Niko), Milo Miranovic (Guardia), Mirko Bulovic (Oste), Olga piridonovic (Laura), Mira Stupica (Petrunjela), Dubrauka Peric (Pere), Nevenka Mikulic (Baba), Zoran Milosavljevic (Segretario), Ante Ivelja (Cantante di strada), Veljko Maric (Cantante della serenata), Branko Milenkovic (Pittore), Ivo Jaksic (1° Ospite), Moris Levi (2° Ospite), Radivoje Ranisauljevic (3° Ospite) - **Compagnia:** « Jugoslovensko Dramsko Pozoriste » di Belgrado - **o.:** Jugoslavia - **Prima:** 19 settembre.

Un padre avaro. Una fidanzata gelosissima. Tutti e due di Ragusa ovvero

Dubrovnik. Uno all'insaputa dell'altro piomba a Roma per indagare sulla sparizione con annessi fiorini del rispettivo figlio e promesso sposo. Un aiuto insperato alle ricerche lo porge il giovane Pomet, servo intrigante, ciarliero, furbo, avido di danaro. Il frutto di tanta fatica è ben presto premiato: Maro viene trovato mentre spende i suoi ultimi spiccioli con una cortigiana di cui era follemente innamorato. Come ovvio padre e fidanzata, sempre ad insaputa reciproca (anche perchè la giovane si è travestita), danno in escandescenze a tale constatazione. Dopo alterne ed intricatissime avventure la questione va in porto: il padre avaro riprende i tremila fiorini, il ricchissimo tedesco Ugo può sposare la cortigiana Laura nel frattempo redentasi e assurta ad una migliore dignità sociale per via del riconoscimento del padre: il nobile Ondardo de Augusta. Infine la fidanzata Pere vede il futuro più roseo e se ne torna felice con Maro a Ragusa. Come di solito capita in occasioni del genere chi guadagna più di tutti è il servitore « dalla faccia buona », Pomet.

Messinscena frettolosamente risuscitata di un testo fra i più noti della letteratura dalmata cinquecentesca e di un autore citato ancor oggi a buon diritto fra i classici « degni di nota ». Pur se in qualche caso troppo valutato, visto che i contemporanei drammaturghi italiani hanno raggiunto vertici ben diversi di perfezione creativa. Lo spettacolo di Stupica è inoltre vecchio, polveroso, cadente, mostra tutti i suoi vent'anni di vita. Per quanto certe presenze scenografiche rivelino un gusto notevole (ed i costumi o le musiche insieme alle luci), giù dal palcoscenico scivola un'atmosfera più congeniale al tramonto o all'autunno. Quasi mai amore e gaiezza vanno a ruota libera, inoltre, quando potrebbero (e dovrebbero), si limitano a mettere in mostra gli anacronismi e le goffaggini di un « complesso » e di « un cast » invecchiato assieme alle numerosissime repliche.

TEATRO DI PALAZZO GRASSI — **Mr. Bones** di Jan Carew, Ben Caldwell, Jimmie Garret, Sonia Sanchez, Jo Donnel (due tempi) - **Regia:** George Lescombe - **Direzione musicale:** Jack Boschulte, François Klanfer - **Canzoni:** Cedric Smith - **Costumi:** Nancy Jowsey - **Luci:** John Faulkner - **Interpreti:** Calvin Butler (Willie), Mel Dixon (Bush), Peter Faulkner (Mr. Bass), Ray Whelan (Mr. Spoons), Jack Boschulte (Mr. Guitar), Milo Ringham (Miss Liliy White), Diane Grant (Miss Jet Black), François Klanfer (Mr. Banjo), Michel Ayoub (Mr. Tambo), Cedric Smith (Mr. Bones), Stephen Madison (Mr. Interlocutor) - **Compagnia:** « Toronto Workshop Productions » - **o.:** Canada - **Prima:** 24 settembre.

Lotta razziale fra bianchi e negri Usa. L'ambientazione risale all'epoca di Lincoln e rispolvera personaggi più o meno tipici della guerra di secessione: dai cosiddetti « minstrels » (specie di cantori con chitarra poi emigrati nel West), al Presidente Lincoln, dal generale Grant ai missionari. Ovviamente si ripropone una storia ben nota: l'assassinio del primo Presidente americano favorevole all'integrazione. Ma assieme a tali fatti procede lungo tutto l'arco della rappresentazione, alternata alle scene reali, una specie di commento-sipariettto in chiave negra, dove dialetticamente si ripercorrono le diverse fasi

evolutive di una concezione e di una presa di posizione che pendono decisamente alla fine dalla parte del black-power. Il moderatismo di una madre negra, personaggio fra l'altro simbolico, viene senza termini ambigui spazzato via dalla rabbia del figlio (anch'esso personaggio simbolico).

Si potrebbe giudicare a prima vista un dramma-satira di genere cabarettistico attingente di tanto in tanto ai dettami del teatro totale. Diversi « piani » narrativi e spettacolari lo compongono: lo storico, il razziale, l'integralismo radicale, la coralità, i dialoghi, il dramma vero e proprio. Il che non esclude in taluni casi un dinamismo fragoroso, entusiasta, per nulla appesantito da un apparato stilistico composito e macchinoso. Non si tratta di un lavoro eccezionale pur se dotato di una sua originalità. Rimane tuttavia qualche dubbio sulla sua possibilità comunicante ed in definitiva sulla validità di una scelta contenutistica abbastanza comoda.

TEATRO DI PALAZZO GRASSI — **« Ché » Guevara** di Mario Fratti (due tempi) - **Regia:** George Lescombe - **Scene:** Nancy Jowsey - **Luci:** John Faulkner - **Suoni:** Murray Blanc, Dita Paabo - **Interpreti:** Jack Boschulte (Marcos), Peter Faulkner (El Loro), Calvin Butler (Pepe), Dita Paabo (Peasant), Keith Dalton (Coco), Mel Dixon (Jesus), Michael Ayoub (Tenente), François Klaufer (Monie), Milo Ringham (Tania), Diane Grant (Angelica), Cedric Smith (Ramon De La Selva oppure Ché), Ray Whelan (Juan) - **Compagnia:** « Toronto Workshop Productions » - **o.:** Canada - **Prima:** 26 settembre.

L'azione comincia nel momento in cui si sparge la notizia della morte di Camilo Torres. I contadini boliviani si raccolgono attorno al « Ché », transfuga da Cuba e braccato dalla polizia (su indicazione del governo di Washington), il quale si era da tempo rifugiato sui monti. La lotta di resistenza inizia ma subito sorgono i primi screzi fra Ramon-Ché ed i comunisti della Bolivia: il guerrigliero argentino infatti non accetta le condizioni poste dai suoi compagni di partito (in particolare che i capi della rivolta siano esclusivamente boliviani). Viene così abbandonato al suo destino. Alcuni facili successi producono un'euforia insperata. In breve la situazione si capovolge: sconfitte, morti sempre più numerose di compagni, delazioni, diserzioni. Ramon viene imprigionato a sua volta. Riesce a conquistare la simpatia dei soldati e dei contadini del villaggio in cui si trova prigioniero. Quando arriva l'ordine di uccisione nessuno dei « locali » ha il coraggio. Eseguirà il compito uno « straniero » di New York. Ma intanto i superstiti seguaci di Ché, Jesus ed Inti, riprendono la lotta.

Come pièce, dal punto di vista teatrale, non esiste. È innanzitutto un fumetto romanzato il cui unico pregio consiste nel linguaggio semplice e « popolaresco » (pur se letterario come impeto) delle varie scene, che con un po' di luci, qualche tocco realistico, le divise, i movimenti degli attori, contribuiscono a creare una emozionale, superficialissima, suggestione. Non resta molto da dire ancora. All'attivo un unico dato: la interpretazione notevole di Cedric

Smith nella parte di Guevara. Un attore di grandi possibilità, capace in molti punti di far dimenticare il peso soverchiamente « mistificante » di questa realizzazione.

TEATRO DI PALAZZO GRASSI — **Afera Neduzne Anabele** (Il caso dell'innocente Annabella) di Velimir Lukic (due tempi) - **Regia:** Milenko Maricic - **Scene e costumi:** Vlada Velickovic - **Musiche:** Veljko Maric - **Aiuto regia:** Lidija Veljanova - **Aiuto scenografo:** Dragomir Petrovic - **Interpreti:** Marko Todorovic (Hart, filosofo), Svetolik Nikacevic (Il principe), Olga Savic (La principessa), Zoran Milosavljevic (Robert), Svetlana Bojkovic (Annabella), Marijan Lovric (Il Grande Inquisitore), Buda Jeremic (Dominguez), Joza Rutic (Valentin), Olga Spiridonovic (Gerda), Ivan Jagodic (Nikolo), Miodrag Radavanovic (Ferdinando) - **Compagnia:** « Jugoslovensko Dramsko Pozoriste » di Belgrado - **o.:** Jugoslavia - **Prima:** 21 settembre.

Un principe è accusato dal suo popolo. Prove inconfutabili dimostrano che solo lui ha sedotto la vergine Annabella in un monastero. I ministri-consiglieri lo convincono a chiedere un parere al Grande Inquisitore e di tentare in qualche modo una via di uscita. Si trova una soluzione. Annabella, grazie alla falsa testimonianza del filsofo Hart, viene incolpata di stregoneria e condannata a morte. E proprio Hart con il suo atteggiamento condiscendente inizia una rapida, onorifica, carriera. Ma il disprezzo del discepolo Roberto lo convince a tentare il riscatto. Imprigionato e processato anch'egli con false accuse è condannato a morte. Mentre, per ironia della sorte, l'innocente Annabella è proclamata santa.

Testo corposo di lontana ispirazione sartriana pressoché incentrato su di un unico argomento: il potere in quanto tale e le sue molteplici, polivalenti, colpevolezze. Non si tratta di un'opera originale né d'alta fattura: i giri a vuoto, i momenti di stasi, i diversi echi, inesorabilmente concorrono a datarla e ad appesantirla già in sede di sola lettura. Tuttavia l'intelligente regìa riesce in più d'una occasione ad operare il miracolo. La recitazione nervosa, le « cose » presenti in scena e incastonate in un composito arazzo che rende l'azione volutamente acronica, anonima (per eccesso e non per difetto), trasformano i dialoghi sovente gonfi di retorica e di oratoria in un chioccante teatro dell'assurdo in stile Mroze o Gombrowicz. La scena finale, in cui il processo è « condotto » dalla compagnia di attori al completo vestiti con frac da « orchestrali » che leggono gli atti di accusa come se fossero uno spartito, rimane senza ombra di dubbio un autentico pezzo di bravura.

TEATRO DEL RIDOTTO — **Bludiste** (Il Labirinto) e **Podivné Odpoledne Dr. Zvonka Burkeho** (Lo strano pomeriggio del dott. Zvonek Burke) di Ladislav Smocek (due tempi) - **Regia:** Ladislav Smocek - **Scene:** Lubos Hruza - **Luci:** Milan Jelinek - **Suoni:** Richard Bouska - **Costruzione:** Miroslav Stibich, Petr Svec, Stanislav Ulenfeld - **Interpreti:** per « Bludiste », Jiri Halek (Il Portiere), Josef Vondracek (Un uomo), Nina Diviskova (Prima Signora), Jirina Trebicka (Se-

conda Signora), Lubo Mauer (Un soldato), Jana Brezkova (Una ragazza), Pavel Landovsky (Un raccoglitore di funghi), Vaclav Kotva (Un naturalista), Frantisek Novak (Prima figura), Leos Sucharipa (Seconda figura), Jana Cihakova (Una giovane donna), per « Podivné Odpoledne Dr. Zvonka Buzkeho » Jaroslav Wagner (Dott. Burke), Vaclav Kotva (Tichy), Jiri Halek (L'affittacamere), Nina Diviskova (Svatava), Pavel Landovsky (Vaclav Vaclav) - **Compagnia:** « Cinoherni Club » di Praga - **o.:** Cecoslovacchia - **Prima:** 22 settembre.

Due atti unici abbastanza diversi. Nel primo un misterioso guardiano « custodisce » l'entrata di un altrettanto misterioso labirinto nel quale, per regola, chi entra non può più uscire: il suo modo di parlare è piuttosto brusco per non dire violento, in casi estremi costringe anche con la forza a varcare la fatidica soglia. Nel secondo atto unico, ironica satira sulla crisi degli alloggi nella città di Praga, ci si trova di fronte ad una serie di colpi di scena tipici della farsa tragicomica. Il tutto si riduce comunque ad un forsennato tira-e-molla scandito al ritmo di piatti di frittelle fra un vecchio inquilino, il dott. Burke appunto, e la padrona di casa, che ha bisogno della stanza affittata avendo trovato finalmente un marito per la figlia già in fase avanzata di zitellaggio.

Pièces decisamente intellettuali e simboliche oscillanti fra l'assurdo di tipo kafkiano ed il realismo mediato in parte dalla « nova vlna » cinematografica cecoslovacca. Realismo comunque farcito di ironia ed allo stesso tempo di struggente, disperata, chapliniana, comicità. Ottima la messinscena dello stesso autore, particolarmente ne Il Labirinto, *dove il simbolismo rarefatto delle parole, dei gesti, degli oggetti pare combaciare con certa fasulla grossolaneria ammiccante ad Hascek. Fin troppo perfetta la recitazione. Gli attori si rivelano tali mostri di bravura da dare l'impressione di giocare e non di interpretare. Qualche volta lo straniamento, la distanza, vengono meno e lasciano il posto ad una gigioneria clownesca forse eccessiva. Ma si tratta di sfumature. Una messinscena del genere, che in due anni ha toccato le centocinquanta repliche, non va neppure discussa (anche se adesso attraversa una fase calante) e la si può solo giustificare nel clima di rinnovamento generale che ha smosso la cultura ufficiale boema poco tempo prima del « nuovo corso ».*

TEATRO LA FENICE — **I Rusteghi** di Carlo Goldoni (due tempi) - **Regia:** Luigi Squarzina - **Scene e costumi:** Gianfranco Padovani - **Musiche:** Fernando C. Mainardi - **Luci:** Nico Sussi - **Aiuto regia:** Gianni Fenzi - **Interpreti:** Omero Antonutti (Canciano), Lucilla Morlacchi (Felice), Gianni Galavotti (Il Conte Riccardo), Camillo Milli (Lunardo), Lina Volonghi (Margarita), Grazia Maria Spina (Lucietta), Eros Pagni (Simon), Esmeralda Ruspoli (Marina), Alvise Battain (Maurizio), Giancarlo Zanetti (Felippetto) - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile di Genova » - **o.:** Italia - **Prima:** 27 settembre.

Vicenda fin troppo nota: da un lato i mariti brontoloni, i « rusteghi », chiusi nei loro privilegi di casta, legati a tradizioni stantie, dominatori incontrastati del « menage » familiare; dall'altro le mogli sempre pronte a pettegolare, facili al colloquio e propense a concepire « dinamicamente » la vita. Nello

spazio lasciato aperto da queste due diverse concezioni s'innesta la vicenda « base ». Le manovre a tavolino del vedovo-risposato Lunardo per maritare con il rampollo di un amico « suo pari » la figlia Lucietta. Ad onta di questa violenza esterna l'incontro fra i due giovani, avvenuto durante una sera di carnevale, all'insaputa dei rispettivi padri, si svolge all'insegna del colpo di fulmine. Naturalmente tutto finisce per il meglio. Grazie soprattutto alla intraprendenza della moglie di Canciano.

Nuova dimostrazione di altissima classe dello Squarzina interessato a riscoprire il teatro tradizionale sotto luce nuova. La sua regia da questo punto di vista è alquanto efficace. Prosegue e mette a punto un discorso apertosi con la Ultima sera di Carnovale. *Alla fuga dei cervelli come leit-motiv sotteso alla narrazione fa riscontro qua una accentuata radicalizzazione dei contrasti intesi come diverse « weltanschauung ». Il gruppo delle donne si oppone al gruppo dei « rusteghi » in quanto esponenti di una Venezia e di una classe sfatta e arroccata su posizioni di immobilismo. In tal senso il sesso debole viene ad assumere, nella regia di Squarzina, una funzione soprattutto dialettica e politica. È il dinamismo che cerca di trionfare. E non a caso i suoni del « carnevale » e la festa si sostituiscono gradatamente ai silenzi iniziali fino a raggiungere l'apice nell'incontro di Lucietta còn Filippetto mascherato. Sulla scena questo momento diventa con le invenzioni di regia e dello scenografo Padovani uno squarcio esaltante di teatro, grazie anche all'apporto di un'equipe affiatatissima di attori di primo ordine e di indiscutibile bravura. Sempre che si accetti un tal genere di teatro ed un certo modo di affrontare i problemi.*

AULA MAGNA DEL LICEO SCIENTIFICO « GIORDANO BRUNO » DI MESTRE — **Il Dissenziente** (un tempo) e **L'Accordo** (un tempo) di Bertolt Brecht - **Trad.:** Emilio Castellani per « Il Dissenziente », Paolo Chiarini per « L'Accordo » - **Regia:** Fortunato Simone - **Costumi:** Dafne Ciarrocchi - **Meccanismi di scena:** Giacomo Calò Carducci - **Interpreti:** per « Il Dissenziente », Fortunato Simone (Il maestro), Michele Placido (Il Ragazzo), Anna Rossini (La Madre), Alberto Donatelli e Gerardo Scala (Gli Studenti), per « L'Accordo » Paolo Bonetti (L'Aviatore), Alberto Donatelli, Michele Placido, Gerardo Scala (I tre meccanici), Fabrizio Moresco (Corifeo), Gianni Giuliano (Lo speaker), Oscar Campagnola, Enrico Papa, Giancarlo Prati (I tre clown), Anna Rossini (La folla) - **Compagnia:** Accademia Nazionale d'Arte Drammatica « Silvio D'Amico » di Roma - **o.:** Italia - **Prima:** 28 settembre.

Due atti unici di Brecht abbastanza legati l'uno all'altro per la « collocazione » che in essi trova l'individuo nei rapporti con la comunità; sia l'individuo nella prassi personale sia l'individuo condizionato da una prassi di gruppo. *Il Dissenziente* si riduce ad una dissertazione a più voci. Tratta in definitiva il problema annoso della responsabilità: se uno scolaro debba seguire il suo maestro ed altri condiscepoli in una traversata estremamente pericolosa e nella quale rischia la stessa vita. La risposta che Brecht dà è positiva ma allo stesso tempo negativa: l'allievo infatti accetta spontaneamente la morte dovendo pagare coercitivamente il suo debito nei confronti della comunità.

L'Accordo è invece una pièce che va al di là delle intenzioni brechtiane. Si inserisce perfettamente nel clima della odierna società tecnologica. Botta e risposta fra un aviatore caduto insieme a tre meccanici ed un corifeo inserito in un coro. Da una parte si esaltano le meraviglie della scienza e della tecnica, dall'altra si accusano il progresso e la civiltà, responsabili — secondo il corifeo — di « aiutare l'uomo a massacrare l'uomo ». Conclusione: coro e corifeo invocano l'aviatore, poi i meccanici, a collaborare, a mutare il mondo e l'umanità. Allora anche un motore servirà alla causa della verità.

Messinscena di una sconcertante sterilità. La regia del giovane Simone, a suo tempo contestatore accanito dell'Accademia « Silvio d'Amico », sorvola su diverse necessarie leggi tecniche di rappresentazione, ricorre a luoghi comuni, non mette quasi mai in luce un po' di inventiva e di genialità. Al suo attivo un unico momento: ne L'Accordo *l'arrivo dell'uomo-macchina sui trampoli. Per il resto il nulla, un divagare continuo, una scarsissima osservanza delle regole brechtiane. Straniamento neanche a parlarne. In qualche modo se la cavano invece gli attori; tutti giovanissimi ma fra di essi alcuni rivelano indubbio temperamento.*

FOYER DELLA GALLERIA DEL TEATRO LA FENICE — **Ferai** di Peter Seeberg (un tempo) - **Rid.:** Gruppo dell'Odin Teatret - **Adatt.:** Eugenio Barba - **Regia:** Eugenio Barba - **Costumi:** Iben Nagel Rasmussen, Jacob Jensen - **Accessori:** Jacob Jensen (e attori) - **Aiuto regia:** Torgeir Wethal - **Interpreti:** Else Marie Laukvik (Alkestis), Torgeir Wethal (Admetos), Ulla Alasjarvi, Marisa Gilberti, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Juha Häkkänen, Soren Larsson (contadini) - **Compagnia:** « Odin Teatret » di Holstebrö - **o.:** Danimarca - **Prima:** 30 settembre.

Contaminazione, da parte dell'autore, del mito greco di Alcesti in chiave euripidea e di leggende danesi risalenti all'età augustea, tramandate dallo storico medievale Saxo Gramaticus. Il tirannico re Frode Fredegod è morto. Il trono è vacante. Suo successore è Admeto, vincitore assoluto nelle prove di lotta, che sposa la figlia del defunto, Alcesti. Il nuovo re annuncia subito un mutamento radicale per quanto riguarda il tipo di governo: vuole sostituire al regno della violenza quello dell'amore, della libertà, della fraternità. Ma il popolo dopo alcuni momenti di titubanza non accetta il « nuovo corso », bene educato oramai alla legge del « chi ama castiga ». A queste affermazioni il re si oppone con decisione e prega Alcesti di aiutarlo nella sua impresa e di convincere la popolazione. Ancora una volta la gente risponde negativamente: arriva all'assurdo di riesumare il cadavere del defunto sovrano. Come soluzione a questa prova di forza, Alcesti si suicida, per fungere da « capro espiatorio » nei confronti della missione di Admeto. E tutto può procedere secondo le intenzioni...

Dal punto di vista ideologico questo testo sente e fa proprio il messaggio cristiano. Inoltre è evidente in esso un uso abbastanza frequente del

personaggio e della situazione-simbolo. Per quanto riguarda invece le qualità della messinscena bisogna dire che il regista italiano Eugenio Barba, oramai stabilitosi in Danimarca, allievo-amico prediletto del celebre Grotowski, prosegue un discorso teatrale, iniziato con la Kaspariana, *dai toni estremamente particolari. A parte l'elemento « rito » tenuto in considerazione massima e talmente rilevante da condizionare il numero degli spettatori presenti (non più di settanta alla volta), elemento che riporta il teatro alle sue origini sacre o magiche, bisogna dire che scena, attori, luci, movimenti, intesi nel senso tradizionale della parola, vengono di continuo riscoperti in una nuova dimensione. La scena si riduce assieme alle luci ad una diffusa semioscurità movimentata qua e là dalla presenza di alcuni oggetti. Gli attori non si limitano solo a declamare; la voce costantemente tiene presente la sua funzione di messaggio ritmico, musicale, epico; la recitazione si ammanta di una gestualità totale che negli interpreti mette in azione tutte le parti del corpo ed un'amplificazione spaziale capace alla fine di coinvolgere « direttamente » e da più direzioni colui che assiste. Non si tratta solo di un'esercitazione stilistica. Una siffatta resa del fatto scenico acquista innanzitutto lo spessore di una semiologia il cui diaframma ideologico diventa tutt'uno con il diaframma espressivo ed evidentemente muta il modo di porgere il messaggio. In tale occasione il gruppo di attori messo insieme da Barba non solo è funzionale ma anche di grandissimo valore. Else Marie Laukvik e Torgeir Wethal rimangono due strutture corporee indimenticabili. Il gruppo dei contadini non è da meno.*

TEATRO DI PALAZZO GRASSI — **Il lavoro teatrale ovvero « La separazione » ed altre scene** di Roberto Lerici - **Regia:** Carlo Quartucci - **Materiali scenici:** Jannis Kounellis - **Materiali sonori:** Sergio Liberovici - **Voci:** Bruno Alessandro, Sabina De Guida, Piero Domenicaccio, Laura Panti, Rino Sudano - **Tecnico del suono:** Piero Boeri - **Sonorizzazione:** Gianni Casalino - **Aiuto Tecnico:** Silvio De Stefanis - **Aiuto Materiali Scenici:** Efi Kounellis - **Interpreti:** Laura Panti, Roberto Vezzosi (Prima coppia di attori), Sabina De Guida, Piero Domenicaccio (Seconda coppia di attori), Claudio Remondi (Terza coppia di attori), Tullia Piredda, Valeriano Gialli (Quarta coppia di attori), Rosette Selata, Bruno Alessandro (Quinta coppia di attori), Guido Tonini Bossi (Il flautista) - **Compagnia:** « Il Laboratorio » di Carlo Quartucci, Roma - **o.:** Italia - **Prima:** 2 ottobre.

Una coppia di attori impegnati di continuo in una reciproca presa di coscienza e a svelarsi al di là del ristretto linguaggio della comunicazione. Un'altra coppia: due clown sempre urlanti ed ammiccanti ora al riso ora al pianto più che altro commentatori beffardi e patetici di certi momenti d'amore e di morte rivissuti in chiave fumettistica. La terza coppia è costituita da un ermafrodita ovvero da un Lui che è anche un Lei, da una duplice maschera di vecchiaia allegra ed imprevedibile, da una freudiana presenza scenica che trasforma il personaggio in un essere contraddittorio, patetico, ributtante: ora donnone gigantesco ora bambino balbettante. Quarta coppia infine: Lui è personaggio dinamico, effervescente, « demiurgo alla ricerca di qualche reazione imprevedibile » mentre Lei si aggira con grazia evanescente e pare quasi venire da « un altro spettacolo ». Questi gruppi hanno un compito aperto,

che può mutare di volta in volta, grazie anche alla presenza dell'autore ovvero al copione commentato deposto su di un tavolo e presente in scena.

Doveva essere indirettamente un lavoro di critica alla più comune e sfruttata scrittura scenica, capace di riproporre in modo « sperimentale » le connessioni fra attori, tecnici e la società teatrale « tout court »: per questo palcoscenico e platea erano illuminati a giorno, dappertutto erano stati posti materiali scenici insoliti (sassi, tele di sacco, barattoli, un quarto di bue sanguigno, coperte, una macchina da cucire), Liberovici aveva rielaborato ed approvato alcune scene della sua radiofonica Separazione. *Ma tale spettacolo aperto, siglato da due fra i meno ciarlatani personaggi dell'avanguardia italiana, Lerici e Quartucci, è bruscamente finito dopo neppure un tempo: le provocazioni degli estranei ovvero del pubblico hanno superato le previsioni. I finali lanci di fagioli fra spettatori ed attori hanno costituito il commento più eloquente a certe velleità artistiche ed anche alla scarsa disponibilità intellettuale del pubblico: ma questo rimane in parte giustificato perché, ha fatto notare De Monticelli, non si può pretendere attenzione o partecipazione « provocate » quando ci si muove con l'alfabeto dell'incomunicabilità.*

AULA MAGNA DEL LICEO SCIENTIFICO « GIORDANO BRUNO » DI MESTRE — **I Sette contro Tebe** di Eschilo (un tempo) - **Trad.:** Gabriele Casolari - **Regia:** Mina Mezzadri - **Macchina Scenica:** Renato e Giorgio Borsoni - **Musica:** Giancarlo Facchinetti - **Direttore di Scena:** Pier Emilio Gabusi - **Incisioni:** Giancarlo Nember - **Aiuto regia:** Francesco Amendolagine - **Interpreti:** Rodolfo Traversa (Eteocle), Ruggero Dondi (Messaggero), Delia Bartolucci, Edy Gambara, Maria Teresa Giudici, Vincenza Giacomantonio (Coro) - **Compagnia:** « Compagnia della Loggetta » di Brescia - **o.:** Italia - **Prima:** 3 ottobre.

Eteocle incita i Tebani a difendere la città dall'assalto degli Argivi guidati dal fratello Polinice. Si spargono notizie allarmanti sulla potenza e sulle « macchine misteriose » dell'esercito assalitore. Il re rimprovera tutti — in particolare le fanciulle tebane impaurite — e prosegue nei suoi incoraggiamenti. Come soluzione, per la fine della guerra, viene scelta la formula del duello: sette Tebani contro sette Argivi. Naturalmente Eteocle contro Polinice. Invano il coro incita alla pace. Alla fine risultano vincitori i Tebani. Ma i due fratelli rimangono uccisi sul campo. E mentre Antigone segue il corteo funebre di Polinice (la cui sepoltura è stata vietata dai magistrati tebani), Ismene accompagna al « sonno estremo » Eteocle. La maledizione divina sulla stirpe di Edipo si è così conclusa.

Apparentemente la regia di Mina Mezzadri ha interpretato alla lettera il testo di Eschilo (se si esclude il taglio del funerale finale). In realtà le intenzioni dell'autore sono state intelligentemente violentate per poter rimanere « nella linea di una ricerca di linguaggio contemporaneo atto a proporre consonanze e divergenze tra il mondo degli autori presi in esame e quello attuale ». Così vero protagonista di questa messinscena diventa il coro con il suo dichiarato pacifismo e la costante, attenta, decisa, contestazione di concetti fin troppo

stantii e miti comodi (eroismo come espressione e difesa del potere economico e politico, ideologie come strumenti di propaganda bellica, debolezze governative come esemplificazione di compromesso). In tale direzione trova una lucida motivazione e giustificazione la « macchina scenica » di Giorgio e Renato Borsoni perfettamente in accordo con la lettura in chiave « contemporanea » del testo: ad esempio l'isterismo hitleriano di Eteocle o la clownesca deformazione del messaggero « strumento cieco » di un fin troppo chiaro gioco dei potenti. Questa messinscena nel complesso prosegue coerentemente un discorso da tempo avviato da « La Loggetta » e riscontrabile fin nelle ultime pièces realizzate: L'Obbedienza non è più una virtù *e* Woyzek. *Discorso che per ora presenta un solo rischio: il cedimento della violenza sul testo in intellettualismo e sinistrismo alla moda. Un rischio comunque per ora non ancora riscontrato in sede di spettacolo e di verifica scenica.*

TEATRO LA FENICE — **Torquato Tasso** di Johannan Wolfgang von Goethe (due tempi) - **Adatt.:** « Theater Bremen » - **Regia:** Peter Stein - **Scene:** Wilfried Minks - **Costumi:** Wilfried Minks, Susanne Rasching - **Luci:** Gerhard Olms - **Direzione Tecnica:** Karl Kronberg - **Aiuto regia:** Hans Jürgen Rapprich - **Interpreti:** Wolfgang Schwarz (Alfonso II, duca di Ferrara), Jutta Lampe (Eleonora d'Este, sorella del duca), Edith Clever (Eleonora di Sanvitale, contessa di Scandiano), Bruno Granz (Torquato Tasso), Werner Rehm (Antonio Montecatino, segretario di Stato) - **Compagnia:** « Theater der Frejen Hansestadt » di Brema - **o.:** R.F.T. - **Prima:** 4 ottobre.

Tasso gode alla corte di Ferrara di un momento « favorevole ». Ha appena consegnato il manoscritto de « La Gerusalemme Liberata », la sorella del duca, Eleonora d'Este, lo premia con una corona di alloro, lo stesso Alfonso II non lesina la sua simpatia ed i suoi favori verso il poeta. Ma in breve nascono i dissapori. Per reciproca gelosia viene a diverbio con il Segretario del duca, Antonio, diverbio che sfocia in vero e proprio duello. Tasso viene messo agli arresti nella sua stanza. Inizia in lui una crisi di sfiducia. Si vede abbandonato. Appena liberato, in tutti i modi cerca di violentare, in seguito ad una passione bruciante, la duchessa. Come conseguenza, Alfonso, Eleonora, Eleonora di Sanvitale, lasciano in fretta la corte di Belriguardo. A Torquato non resta altro che aggrapparsi alle braccia di Antonio come ad un'ancora di salvezza.

È lo spettacolo che una rivista tedesca, per la precisione « Theater Heute », ha giudicato « il più dibattuto dell'anno ». Riprende e riattualizza il testo goethiano del 1807. Il regista Stein ne ha voluto fare un dramma « della condizione dell'intellettuale, anche contemporaneo, nei confronti di una società che agisce da committente o sovvenzionatrice, e per questa prestazione chiede un prezzo assai elevato, che potrebbe identificarsi nell'adattamento dell'artista alla società o al limite, nella sua alienazione », secondo quanto ha scritto Renzo Tian. Per questo Tasso è ridotto ad un soggetto nevrotico, mentre i potenti (Antonio, Alfonso, le due Eleonore) hanno pose maestose e ieratiche, la messinscena si muove pesantemente in un gelo ritmico dalle cadenze lunghe, ac-

centuato dalle pesanti armature avvolgenti gli attori, comunque paludati in costumi ottocenteschi ed avvolti in una scena sospesa a metà tra il mecenatismo cinquecentesco ed il respiro pesante della politica weimariana. Si tratta di un lavoro « intenso » soprattutto sul piano della lettura critica, della intenzionalità semantica, meno efficace dal punto di vista della resa scenica. In ogni caso degno della massima considerazione. Non fosse altro per aver riproposto certe teorizzazioni dell'oramai defunto gruppo '47 ed allo stesso tempo la « wel tanschauung » drammaturgica del giovane Peter Handke.

TEATRO DI PALAZZO GRASSI — **Api 2967** di Robert Gurik (un tempo) - **Regia:** André-Louis Perinetti - **Immagini:** Jean-Michel Folon - **Fotografie:** Jean Bloch-Laine - **Impianto televisivo:** François Migeat - **Costumi:** Claude Berline - **Aiuto regia:** Gabriella Cotta-Ramusino - **Direzione tecnica:** Patrick Pavillard - **Aiuto tecnici:** Anne Marie Pavillard, Laurent Godard - **Interpreti:** Roland Bertin, Danielle Volle - **Compagnia:** « Serreau-Perinetti » di Parigi - **o.:** Francia - **Prima:** 5 ottobre.

Anno 2967: in una società ipotetica ci si dà da fare per prolungare la vita. A 23 è un professore in certo qual modo di storia: ha il compito di studiare il passato. E 3253 è una sua assistente. Cercano di comprendere il significato di parole in uso « corrente » un millennio prima. Ma improvvisamente appare una mela...

Prima rappresentazione europea di un nuovo autore teatrale, Robert Gurik, trentasettenne canadese di Quebec. E tentativo da parte di Perinetti, regista della pièce, di rinnovare completamente i moduli espressivi tradizionali: immagini parallele ora fisse ora in movimento visive e sonore, esplosione di semiologia pubblicitaria, bobine cinematografiche, funghi atomici. Tutto per assecondare la scrittura ed il simbolismo di un testo che avrebbe voluto, secondo le intenzioni di Gurik, rompere certi luoghi comuni del linguaggio teatrale « sempre più sfasati in rapporto al nostro ritmo di vita e alla nostra respirazione mentale ». Non sempre le velleità di realizzazione sono state assecondate dalla messinscena, ben lontana dall'habitus della perfezione tecnologica, dei tempi e dei ritmi in linea con la esattezza del « computer ». Forse il lavoro presentato a Venezia, pur interessante per molteplici aspetti e nonostante Godard e Kubrick avessero già detto molte cose in tale direzione (e Truffaut), non aveva ancora raggiunto un sufficiente grado di preparazione.

TEATRO A L'AVOGARIA — **Rhodiana: comedia stupenda e ridiculosissima piena d'argutissimi moti** di Andrea Calmo (due tempi) - **Adatt.:** Giovanni Poli - **Regia:** Giovanni Poli - **Scene:** Giovanni Soccol - **Costumi:** Carla Picozzi, Alba Zanetti - **Luci:** Marco Pellanda - **Interpreti:** Antonio Cremonese (Demetrio, medico), Guido Zanatta (Campezzo, servo), Giovanni Perelda (Corado, servo todesco), Adriano Bertini (Roberto), Giovanni Guidetti (Cornelio), Gianni De Luigi (Federico), Paolo Del Piccolo (Truffa), Loredana Perissinotto (Simon,

negromante), Silvana Vianello (Liguria, moglie di Demetrio), Maria Gabriella Pavanini (Felicita, moglie di Cornelio), Vera Scarpa (Prudentia), Alfredo Borsato (Naso), Efisio Coletti (Diomede), Daniele Foa (Maddalena), Barbara Poli (Beatrice) - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro a L'Avogaria » di Venezia - **o.:** Italia - **Prima:** 6 ottobre.

Beatrice, giovane fanciulla di Rodi, arriva a Parma con la madre per cercarvi il padre Demetrio ed il fratello Roberto esuli da quindici anni. Costui ha una relazione con Felicita, sposa non ancora matura di Cornelio, vecchio leguleio, innamorato, come suo figlio Federico, di Beatrice. Nel frattempo Diomede, zio di Beatrice, vecchio e stanco soldato di ventura, vuole godersi la vita alle spalle della nipote che offre a Cornelio. Vien fuori un tira e molla fra Felicita ed il marito, alternativamente fuori di casa, un susseguirsi di colpi di scena tipici delle commedie cinquecentesche. Conclusione: riconoscimento dei familiari, matrimonio di Federico con Beatrice, perdono reciproco fra Cornelio e la moglie.

La messinscena di Poli esclude il lieto fine presente nel testo del Calmo e lo spettacolo termina fra disperazione ed imprecazioni dei due coniugi Cornelio e Felicita. Al regista interessava spazzare via una sovrastruttura accademica che da sempre ha accompagnato un certo filone della nostra drammaturgia nazionale e liberare in particolare « i personaggi da una dedalica vicenda di stampo plautino presentandoli nella crudezza dei loro sentimenti e nella loro inutile ricerca di felicità ». Proprio in funzione di tale « lettura » sono stati annullati fondali, soffitto, ogni possibile elemento figurativo mentre in compenso è stato tenuto presente lo stimolo in verità insolito di una realizzazione tesa costantemente all'astrattismo, alla colorazione dei costumi in chiave didascalica, a favorire un continuo disordine linguistico (grazie alla simultaneità dei linguaggi), a ridurre i casi a personaggi, ad enucleare costantemente una galleria di ritratti più che altro impegnati nel reciproco dilaniarsi ed immersi in un'angoscia (latente) sia individuale sia collettiva. Lavoro quindi di impegno soprattutto culturale che nell'apparente violenza testuale recupera la vera dimensione storica, sociale, politica, dell'umanità padana rinascimentale.

TEATRO LA FENICE — **Une tempête** di Aimé Césaire (due tempi) - **Adatt.:** Aimé Césaire (da « The Tempest » di William Shakespeare) - **Regia:** Jean-Marie Serreau - **Spazio scenico:** Antoine Grumbach - **Immagini:** Jean-Michel Folon, Jean Louis Bloch-Laine, Françoise Migeat - **Costumi:** Hélène Vager - **Tecnico:** Patrik Pavillard - **Aiuto regia:** Thang-Long, Marie-Claude Benoit - **Interpreti:** Marie-Claude Benoit (Cerere), Cayotte Bissainthe (Giunone), Francine Boisneauf (Miranda), Danielle Van Bercheycke (Iris), Armand Abplanalp (Stephano), Jacques Boudet (Gonzalo), Boudjema Bouhada (Ariele), Christian Bouillette (Sebastiano), André Chaumeau (Alonso), Akonio Dolo (Il Nostromo), Georges Hilarion (Antonio), Yvan Labejob (Calibano), Mickael Lonsdale (Prospero), Daniel Dubois (Trinculo), Bertrand Migeat (Ferdinando), Douta Seck (Eshu), Pierre Cheriza, Jean-Pierre Drouet, Eddy Louiss,

Michel Portal, Michel Puig (musicisti) - **Compagnia:** « Compagnia Serreau-Perinetti » di Parigi - **o.:** Francia - **Prima:** 7 ottobre.

Prospero, spodestato duca di Milano, arriva con la figlia Miranda in un'isola dei Caraibi e sottomette alla sua volontà sia Calibano, il re, sia Ariele, genio locale. Un vascello, con a bordo i detronizzatori di Prospero, naufraga ed i superstiti sono costretti a sbarcare nell'isola. Dopo alcune scaramucce, Ferdinando figlio di Alonso, re di Napoli, riconosce Miranda e nell'isola si celebra una festa di fidanzamento fra loro due. Intanto Prospero deve faticare non poco a riportare all'ordine Calibano. Ma anche questo caso si risolve: mentre Ferdinando e Miranda ritornano in patria con il titolo di eredi del Ducato di Milano, Prospero se ne resta nell'isola oramai pacificato.

Il noto poeta africano Césaire recupera il testo di Shakespeare secondo l'ottica del black-power: Prospero diventa il simbolo delle prime spedizioni coloniali e la sua convivenza con Calibano allude in maniera inequivocabile alla situazione dei bianchi di America nei confronti della gente di colore. Si tratta ancora una volta, come ha scritto Raul Radice, « di un saggio di teatro nel teatro ». Calibano si trasforma in un seguace del « pugno chiuso »; Ariele, genio fasullo dell'aria, appare un mulatto volutamene a mezza strada fra Prospero e Calibano antesignano in certo qual modo di Martin Luther King; gli altri personaggi sono per lo più sagome di contorno dalle quali ogni tanto esce la vampata geniale come nel caso del dio-diavolo negro Eshu. Messinscena lineare, perfettamente rispondente ai canoni non sempre chiari di Serreau, disadorna: una pedana, due telai di metallo, impianto per la trasmissione sonora in platea, solito dinamismo esotico-intellettualoide di questa compagnia afroeuropea solo in parte allineata con le ultime svolte ideologiche dell'estetica della negritude. Il ritmo comunque non è sempre calibrato. Al di là di un certo folclore di importazione si avverte che non tutto corre liscio e che lo spettacolo ha bisogno di un recupero, in più punti, essenzialmente drammatico e meno lirico-poetico o rettorico.

TEATRO CORSO, MESTRE — **La Persecuzione e la morte di Gerolamo Savonarola** di Mario Prosperi (due tempi) - **Regia:** Renzo Giovampietro - **Scene e costumi:** Silvano Falleni - **Musiche:** Roberto Goitre - **Scenografia:** Paola Bassani - **Luci:** Vincenzo Cafiero - **Interpreti:** Renzo Giovampietro (Alessandro VI), Patrizia Cornaglia (Lucrezia), Gianfranco Salodini (Cesare Valentino), Guido Gheduzzi (Cardinale Farnese), Giulio Oppi (Cardinale Costa), Franco Ferrari (Cardinale Carafa), Armando Alzelmo (Cardinale Remolines), Marcello Mandò (Von Burkardt), Antonio Battistella (Girolamo Savonarola), Marcello Tusco (Alfonso Strozzi), Valerio Ruggeri (Frate Mariano), Attilio Cucari (Un arabo), Lamberto Fornara, Rosanna Noto, Giovanna Valsania (Coro) - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile di Torino » - **o.:** Italia - **Prima:** 9 ottobre.

La Curia romana e con essa il Papato, considerato nel periodo non certo « migliore » di Alessandro VI, è sossopra. Troppe divisioni nella Chiesa di carattere temporale e spirituale. Da alcuni cardinali viene indicata la causa

di tale disagio: Savonarola ed il suo spirito ascetico (oltre che profetico). Il Papa è ossessionato dalla figura di questo frate domenicano la cui voce infierisce contro le mollezze clericali ed i temporeggiamenti politici. Non c'è che una via d'uscita: convincere Savonarola a lasciarsi eleggere cardinale ed in tal modo ridare fulgore alla Chiesa in quegli anni compromessasi troppo con guerre, alleanze, cointeressenze economiche. Savonarola rifiuta e rivolge l'invito per la convocazione di un Concilio. Tale appello accolto favorevolmente dappertutto, è visto male, per motivi politici, dal Vaticano e contro il frate viene lanciata la scomunica. Questi è imprigionato e processato. Il Papa sarebbe favorevole ad una soluzione pacifica della vertenza ma lo Strozzi prima ed il Duca Valentino poi convincono Alessandro VI alla pena di morte. Con quali conseguenze è facile immaginare.

Un'altra prova seria e coscienziosa di teatro-documento. Mario Prosperi in tal senso si rivela autore sorprendente e pieno di doti se pur ancora acerbe. Ottima la sua perorazione — la struttura dei venti « quadri » lo dimostra — del « teatro di parola »; rimette in gioco una forma di teatro in questi ultimi anni disprezzata equivocamente e nel caso specifico si dimostra l'unica forma capace di conferire ai personaggi, ai fatti, una visibile tensione religiosa, rituale, soprattutto dialettica. Tali peculiarità la regia di Giovampietro dimostra in più d'una occasione di sorvolare, preoccupata a riprodurre « dall'esterno » la situazione, a facilitare uno stridente realismo, a ricorrere in certi casi al macchiettismo inutile o ad un vitalismo superfluo (il momento della festa). Un unico quadro degno di nota; quello in cui dai monconi dell'altare balza innanzi maestosa e corrucciata, quasi michelangiolesca, la figura di Savonarola. Per il resto molto mestiere. Ed il sospetto che tale messinscena cerchi, per colpire, la moda, il consumismo rivistaiolo cui di solito ricorrono le trattazioni di oggi sul « dissenso » cattolico, gli stereotipi di una presa di coscienza in Mario Prosperi ben diversa. Almeno come atteggiamento.

« NUOVA MUSICA » A VENEZIA

di Leonardo Pinzauti

L'ultimo Festival internazionale di musica contemporanea ha avuto senza dubbio un « carattere »: accusato quasi sempre di essere una mostra informativa, indiscriminata, di quanto accade di anno in anno nel mondo della musica; spesso catalogato anche fra le manifestazioni « inutili », settariamente destinate ad un'esclusiva illustrazione delle avan-

guardie (una volta, ad esempio, quelle « dodecafoniche »), quest'anno il festival è uscito allo scoperto, ha scelto una strada ben determinata, si è fatto un vanto degli strali polemici che lo avrebbero potuto colpire, e ha scelto di essere — direi organicamente, salvo piccolissime deviazioni, quasi calcolate per accentuare il carattere del programma — una documentazione della cosiddetta « Nuova Musica », quella — com'è noto — che colloca intorno al 1950 l'anno zero dell'arte dei suoni. E se in alcuni concerti sono state presentate composizioni di maestri di un Novecento ormai lontano (come Schönberg e Skrjabin) era senza dubbio per affermare l'esistenza di certi filoni, quelli e non altri, ai quali si fa risalire la « Nuova Musica »: proprio come un'esemplificazione, ad uso dei dubbiosi, delle impostazioni critiche che Mario Bortolotto ha cesellato nel suo libro *Fase seconda*, e secondo le quali Schoenberg ha un peso assai maggiore di Bartók, Charles Ives di Prokofiev e Skrjabin di Ravel.

Il 32° festival è stato dunque, a modo suo, uno dei più interessanti. È mancata la partecipazione di Luigi Nono, che ha affermato la propria contestazione contro la struttura « borghese » della Biennale di Venezia; ma a giudicare dal programma è probabile che non sarebbe stato invitato, o forse sarebbe stato relegato in qualche ritaglio, com'è accaduto per Valentino Bucchi, il quale si è trovato a condividere un pomeriggio alle Sale Apollinee della Fenice insieme con Vinko Globokar, con Berio, con Dimitri Terzakis, con Paolo Renosto e con John Eaton, cioè con personaggi assai spregiudicati e avventurosi con i quali non ha nulla in comune. Ma l'interesse del festival era indirizzato deliberatamente in una certa direzione: quella, ad esempio, secondo la quale il *Concerto per pianoforte e orchestra* di John Cage è « la Bibbia della Nuova Musica », e che considera Karlheinz Stockhausen un musicista di tale importanza da determinare perfino la crescita delle unghie (come ha detto Bortolotto in uno dei dibattiti pubblici, anch'essi novità dell'ultimo festival) nei musicisti degli ultimi venti anni.

Che esistano oggi musicisti come Britten, ma anche come Dallapiccola e Petrassi, oppure giovani come Penderecki (già relegato fra i « revisionisti »), non era argomento di discussione; e quando certi nomi sono stati fuggevolmente pronunciati nel corso dei dibattiti all'Ateneo Veneto, i sorrisetti ironici degli addetti ai lavori mettevano tutti i possibili oppositori nella condizione di sentirsi relegati fra gli « imbécilles », verso i quali è senza dubbio un titolo di vanto essere settari e irritanti. (« Déplaire aux imbecilles » è il motto di tutti i profeti della Nuova Musica, siano essi musicisti o critici). Senonché il diavolo ci aveva messo la coda, facendo sì che a dirigere i dibattiti fosse stato chiamato proprio uno che non teme di esser catalogato fra gli « imbécilles », cioè Fedele D'Amico: davvero un Lucifero chiamato in concistoro, abilissimo nelle schermaglie, brillante nelle battute, tutt'altro che intimorito dal goliardismo di alcuni suoi con-

tradditori. E il risultato è stato, per molti aspetti, davvero illuminante: perché certi dati di fede sono stati messi a dura prova, molti arcangeli della Nuova Musica hanno mostrato alucce demoniache e non pochi idoli sono caduti rovinosamente.

Di fatto, la musica ha continuato ad essere giudicata con gli stessi metri di una volta; e nonostante la vivacità degli interventi di Bortolotto, di Lanza Tomasi e di altri assuefatti gustatori dell'« avanguardia », non siamo riusciti a scoprire qualche nuovo metro di giudizio del fatto musicale: è finito il « primitivismo » della concezione temporale della musica, il nostro « non è tempo di canto », « Nuova Musica significa epifania del materiale, cioè illuminazione: in cui fin l'ultimo barbaglio si spenga della violenza soggettiva » (è Bortolotto che lo dice); ma quando si tirano le somme di un festival come l'ultimo di Venezia, di fatto si avverte una concordanza assai più vasta di quella prevista dai deliziosi cernitori di « Nuove musiche ». E restano in rilievo alcuni nomi soltanto, alcune presenze « soggettive », e nessuno riesce a spiegarci perché l'« epifania del materiale » in Paolo Renosto o in Mauro Bortolotti sia una cosa (cioè una povera cosa) e in Franco Donatoni un'altra; e perché Stockhausen, atteso come un grande profeta con la prima esecuzione assoluta di *Intensität* e la « prima in Italia » di *Setz die Segel zur Sonne*, abbia deluso i suoi apostoli, pur continuando a battere sistematicamente le strade di sempre; e perché Sylvano Bussotti, invece, abbia smesso di fare l'« enfant gaté », il Giamburrasca della « Nuova Musica » e si sia deciso a restare nei confini « espressivi » della musica di sempre, con *The Rara Requiem*, un'opera di vaste dimensioni e tutta impregnata della « soggettiva » presenza del suo autore.

C'è stato è vero — a conforto dei teorici della « Nuova Musica » — l'apporto significativo di alcuni giovani e illustri americani e inglesi: *Arrangement for Orchestra* di Cornelius Cardew, e più ancora *First Principles* di Morton Feldman hanno proposto una dimensione « irrazionale » del fatto musicale, una sorta di capovolgimento dei « modi d'ascolto » della civiltà occidentale, lontana finora dall'assuefazione ipnotica e dall'etica della droga. Di fronte a partiture di questo tipo, nel loro genere senz'altro classificabili come « capolavori », la valutazione di valore estetico passa senz'altro in secondo piano. Perché c'è prima da risolvere il problema di un'accettazione o meno di questa « civiltà », che non investe soltanto la vita dei suoni, ma si può dire tutto il nostro modo di agire. E se, per esempio, si è dell'avviso che la noia è la peggiore nemica della musica (come ha scritto di recente G. Francesco Malipiero), allora non ci sarà che da fuggire di fronte a queste fasce sonore di indubbio potere sonnifero e ipnotico: mirabili in sé, fino a quando la nostra capacità di ascolto dialettico ci permette di seguirle nelle loro impalpabili e impercettibili ripetizioni e nei loro micrometrici mutamenti.

Queste le impressioni generali del 32° festival di Venezia. Se si vuol passare alla cronaca, discernendo più particolarmente fra le varie manifestazioni, si deve ricordare un eccellente concerto dei « Pierrot Players » di Londra, diretti da Peter Maxwell Davis e Harrison Birtwistle, i quali hanno dato una lucidissima, e molto discussa, interpretazione del *Pierrot Lunaire* di Schoenberg. Di scarso interesse le audizioni di musica elettronica, mentre nel concerto dei « Solisti Veneti », diretti da Claudio Scimone, l'unica opera che veramente sia emersa su un piano di alta bravura (ma anche di « espressione », parola ormai invisa agli « intelligenti »), è stata *Solo* per dieci strumenti ad arco di Franco Donatoni, caratterizzata dalle brulicanti, tipiche tensioni timbriche di questo musicista. Uno dei migliori concerti, anche sul piano dell'esecuzione, è stato poi quello diretto da Marcello Panni con l'Orchestra Filarmonica Slovena (salvo l'intrusione del *Concerto per pianoforte* di Cage, confusa e stupida, a giudizio dello stesso Bortolotto, che è stato però contraddetto da altri « specialisti »). Di Stockhausen si è detto. Un certo squallore aleggiava anche sul concerto diretto da Bruno Maderna, dove *Sympton* di Carlos Roqué Alsina è emerso per una raffinata eleganza di scrittura, mentre il *Concerto per violino e orchestra* dello stesso Maderna, in prima esecuzione assoluta, è apparso discontinuo anche se come sempre rivelatore di una natura autentica di musicista. Piuttosto deludenti i « Solistes » di Marcel Couraud e del tutto inutile l'opera di Marius Constant, *Le souper.* Mentre il concerto diretto da Giampiero Taverna si è differenziato nettamente per l'accuratezza delle esecuzioni: a parte il valore indubbio di *The Rara Requiem* di Bussotti (sorretto da un talento inventivo che dà corpo alle immagini più succose del decadentismo contemporaneo), non mi sembra affatto da trascurare — com'è stato fatto invece da alcuni critici di solito aperti sulla « Nuova Musica » — la prova del giovane Salvatore Sciarrino in *Ancòra*, in prima esecuzione assoluta.

Deludente, invece, soprattutto in rapporto al valore polemico di certe sue scelte, la manifestazione finale dedicata al « teatro musicale » di Mauricio Kagel: è sembrato quasi che il dinamico musicista argentino, versato nella regìa come pochi altri della sua generazione, fosse stato soffocato dalle sue stesse intenzioni. Senza dubbio egli ha avuto la palma nel « déplaire aux imbecilles »: ma quella sera eravamo in molti ad appartenere a questa non invidiabile categoria, e fra questi erano anche parecchi sostenitori — non a torto — della sua intelligenza e della sua bravura. Per cui tutto è andato a finire nel nulla della noia e del sonno: anche quando, nella discussione che è seguita, la gara di demagogia che Kagel ha impiantato con alcuni « contestatori » ha scoperto il fondo di una diffusa insoddisfazione di tutti, ma che non era riuscita ad imparentarsi né con i problemi della musica né con quelli del teatro.

IL XVIII FESTIVAL DI TRENTO DEI FILM DI MONTAGNA E ESPLORAZIONE

di Paolo Gobetti

Nel clima generale di contestazione, o per lo meno di vivaci polemiche, il tranquillo svolgimento del Festival di Trento ci fa chiedere quale segreto possegga questa manifestazione che pure, con i suoi diciotto anni, è certo tra le più anziane rassegne « specializzate ». Il segreto è da una parte proprio la specializzazione, precisa, non speciosa o ambigua come in molti altri casi, che definisce in partenza il tipo di film e il genere di pubblico a cui si rivolge; dall'altro, bisogna riconoscerlo, è nella « disponibilità » degli organizzatori, mai abbastanza contenti dei risultati raggiunti e quindi sempre pronti a trovare o ad accogliere nuove iniziative. Perché, in realtà, il pericolo vero per un Festival come quello di Trento non sta affatto nella contestazione, ma nella sua mancanza; il pericolo cioè di chiudersi nel suo piccolo, comodo orticello, allietato da canti alpini e bottiglie di vino o di grappa, ridursi a piccola manifestazione sociale, dove i parenti e gli amici dei cineamatori che filmano la gita della domenica sono sempre pronti all'applauso e all'entusiasmo.

Di questo si son resi conto sin dal principio i responsabili del Festival e in particolare l'attuale direttore fa ogni sforzo per dare le sue giuste dimensioni e il massimo prestigio a questo che sta diventando sempre più il principale incontro alpinistico internazionale, e anche una rassegna che contribuisce allo sviluppo del mezzo cinematografico. Certo, al Festival di Trento, non si può chiedere più di quanto non possa dare, ma sarebbe ugualmente sbagliato non chiedere tutto quello che può dare, e cioè un contributo importante allo sviluppo del senso e del linguaggio cinematografico anche in chi ha una particolare tenerezza per i monti e le valli, e un apporto importante all'espressione cinematografica da parte di tutti quei temi suscitati dalla montagna e dall'esplorazione.

Quest'anno il panorama offerto dai film in concorso è stato tutt'altro che disprezzabile, e non solo per i patiti delle grandi scalate. Perché, accanto ai film di alpinismo puro e semplice, o addirittura didattici, e non privi di pregi, abbiamo visto opere a soggetto, relazioni di spedizioni,

e pellicole spettacolari di grandissimo interesse e notevole valore. Dirò subito che, dal punto di vista della vitalità del Festival mi hanno interessato di più, magari senza essere le opere migliori in senso assoluto, il sovietico *Il cielo della nostra infanzia* di Okeev, il polacco *Odwrot* di Surdel e l'italiano *Un diario dall'Ocamo* di Valesio.

Il primo è un film a soggetto di produzione kirghisa che presenta le reazioni di un ragazzo ormai abituato alla vita di città quando va a passare l'estate con la famiglia che conduce ancora la vita nomade degli allevatori di bestiame in zone montagnose semidesertiche sugli altopiani dell'Asia centrale. Il merito principale del film — oltre che negli affascinanti toni della fotografia — sta nel non andare mai (o quasi) fuori delle righe, mantenendo il racconto lontano dalla retorica e descrivendo i personaggi con la massima delicatezza. Potrà forse apparire debole la conclusione, che vera conclusione non è, ma indubbiamente il film ha il merito di affrontare un problema che non è soltanto kirghiso, né solo socialista, ma anche nostro, e cioè la difficoltà dei rapporti tra la forza rinnovatrice del nuovo e del giovane e il fascino del tradizionale, dell'arcaico in cui si ritrovano elementi positivi e negativi. Okeev praticamente non vuol dare una soluzione al problema, non sale in cattedra, ma lascia parlare le immagini. È un esempio brillante di come la natura, con il modo di vita che impone, possa utilmente ispirare un regista.

Odwrot è un mediometraggio quasi perfetto. Non una parola di commento, tutto è lasciato alla macchina da presa. È chiaramente un documentario a soggetto, ossia costruito apposta dal regista, eppure dice sulla montagna molto più che non l'autentica documentazione di un'impresa. Jerzy Surdel riesce infatti a creare con le sue immagini, con il comportamento un po' dissennato del protagonista, nelle sue peripezie per andare a cercare aiuto per il compagno ferito, un quadro della scarsa logica e al tempo stesso dello strano fascino del mondo della montagna. Surdel porta avanti con un'abilità tecnica e con una precisione di linguaggio esemplari il discorso al tempo stesso di critica e di esaltazione dell'uomo in montagna che aveva già proposto due anni fa con lo stupefacente *Dwoch* (in generale sottovalutato). E meglio di tanti altri mi pare sia riuscito ad avvicinarsi sinceramente alla psicologia dell'alpinista.

Il terzo, *Un diario dall'Ocamo*, è un esempio di come vada girato il resoconto cinematografico di una spedizione che si addentra in zone ancora sconosciute o quasi del nostro pianeta. Nessuna presunzione, la massima linearità e modestia, nessuna ricerca di effetti particolari, ma un diario quotidiano, modesto, esauriente, che renda conto di tutte le sorprese del paesaggio e degli incontri. La spedizione, organizzata dall'Uget di Torino, ha il merito di addentrarsi in una zona dell'Amazzonia, verso le sorgenti dell'Ocamo, praticamente inesplorata e di venire a contatto con una tribù di indios mai avvicinata dall'uomo bianco; il film

di Valesio riesce a raggiungere quel livello per cui un resoconto di viaggio diventa espressione cinematografica.

Se questi tre film mi sono sembrati importanti, proprio per sottolineare il significato del Festival che li presenta, non vanno dimenticati altri forse altrettanto brillanti e drammatici, ma più d'ordinaria amministrazione. È il caso, per esempio, del miglior film in senso assoluto del Festival, *Fitz Roy, the first ascent of the southwest buttress* di Lito Flores Tejada che documenta con assoluta precisione, con immagini essenziali e perfette un'impresa alpinistica eccezionale per le difficoltà della scalata rese ancora più dure dall'accanirsi del maltempo. Ottimo anche il francese *Laissez les vivre*, di Christian Zuber, paziente raccolta di immagini rare e preziose su animali in libertà, dettato da un appassionato spirito di difesa della natura. Ugualmente interessante, dal punto di vista spettacolare, l'americano *Ski: the outer limits*, indubbiamente il migliore di una serie di film sul fascino dello sci prodotti recentemente.

Accanto a queste opere che hanno suscitato i maggiori consensi non vanno dimenticate altre pure impegnate nello sforzo di portare avanti lo sviluppo del cinema di montagna e di esplorazione. *Crozzon: tre mesi e cento ore*, di Frigerio, è la documentazione di un'impresa alpinistica di grandissimo valore e non s'accontenta di una descrizione essenziale e precisa, ma cerca anche con qualche immagine di suggerire il significato, per i protagonisti, della scalata; purtroppo alcune scene hanno dovuto essere ripetute e riprese in altre occasioni e qualche tratto del commento suona male. *Camille Bournissen, guide de montagne* di Michel Darbellay è l'interessante tentativo di illustrare la figura di una guida. Molte immagini e osservazioni sono assai significative e adeguate, indicando che la via è estremamente promettente, anche se poi, in definitiva, il profilo finisce per apparire un po' unidimensionale. Stimolante il documentario di Jacques Villeminot *Les seigneurs des mers du sud*, girato nelle isole Troboiand, tra melanesia e polinesia, dedicato alla memoria di Malinovski e che è non tanto un film d'esplorazione quanto uno studio dell'organizzazione sociale di queste popolazioni relativamente primitive. Insiste naturalmente sulla grande libertà, anche sessuale, che regna tra loro e sottolinea come, di conseguenza, sia ignorata la sensazione di colpa. È un tipo di film dove l'illustrazione e l'esplorazione si accompagnano a un preciso impegno d'indagine scientifica sociologica, che non dovrebbe essere ignorato dal Festival di Trento.

Semplici, quasi didascalici, altri film, ma non per questo meno convincenti. Ottimo l'islandese *Med Sviga Laevi*, sulle vicende dell'isola vulcanica Surtsey comparsa nel '64 in mezzo all'Atlantico. Vediamo qui la nascita della vita sull'isola, l'arrivo dei primi uccelli, l'apparire delle prime piante; e, poco lontano, il sorgere di una nuova isola, Jalnir, e la sua scomparsa. Il tutto con eccezionali riprese di lava e di eruzioni inserite in una

costruzione onestamente e correttamente scientifica. Un po' elementari, ma esatti nelle loro intenzioni didattiche, lo svizzero *Ecoles d'alpinisme* e il francese *Pratique de la montagne d'été*. Da non dimenticare infine: *Poesie et montagne*, dove l'idea di partenza, non disprezzabile, è mal sostenuta da una realizzazione un po' debole; il curioso « cimelio » *Première ascension*, un film realizzato nel 1920; l'efficace *Rallye* di Taffarel, i jugoslavi *Naslijedje*, su un mondo che scompare, e *Clovek-Ptica* sui salti dal trampolino di Planica; *Kletterparadies - Pfälzische Schweiz* su palestre di roccia nel Palatinato; *Conoscere me stesso: una vetta mai conquistata*, servizio tv per la rubrica « Un volto una storia » su Bonatti, dal quale appare l'immagine di uno scalatore che va a cercare lontano quello che non ha in se stesso; e fuori concorso, *30 anni in Patagonia*, sincero e onesto omaggio alla memoria di Padre De Agostini, arricchito da preziose immagini d'epoca.

Lo scopo del Festival — anche nelle intenzioni del direttore — non dovrebbe esaurirsi nel raccogliere, mostrare e mettere a confronto le opere migliori del settore: è già un risultato non disprezzabile, come dimostra il livello sempre più alto, di anno in anno, grazie alle esperienze e agli insegnamenti che i registi traggono dal concorso trentino. Ma il contributo più importante al film di montagna il festival lo potrebbe dare se riuscisse a contribuire a creare, anche in Italia, un mercato sufficiente per questo genere di film, al di là delle proiezioni, pure importanti, organizzate dal C.A.I. attraverso la sua cineteca: un mercato che renda economicamente realizzabili iniziative che sono oggi troppo spesso dettate solo dalla passione, senza i mezzi sufficienti. In Italia, con la struttura esistente del mercato cinematografico, uno spazio per i film di montagna non c'è; la sola soluzione quindi è quella della televisione. E non si vede proprio perché, nelle forme che saranno meglio realizzabili, ma con serietà e organicamente, tra i programmi televisivi non possano trovar posto con continuità film, documentari, inchieste sulla montagna e i suoi problemi, l'alpinismo, l'esplorazione. Il fondo iniziale di pellicole per iniziare questi programmi televisivi c'è; e l'esistenza di uno sbocco, di un canale di diffusione, favorirebbe certamente una sempre maggiore produzione. Da diciotto anni il Festival di Trento dimostra che ci sono alpinisti e cineasti capaci di servirsi della macchina da presa e di contribuire allo sviluppo del linguaggio cinematografico. In questi diciotto anni ha contribuito a migliorare la tecnica, ad ampliare gli interessi degli autori. Se ora la tv offrisse uno spazio regolare, è certo che il cinema di montagna e di esplorazione potrebbe ancora migliorare il proprio livello e rivelare finalmente a un pubblico adeguato la sua validità e il suo fascino.

Nota. *Di altre manifestazioni e di altri festival e convegni svoltisi nel 1969 daremo conto sul prossimo fascicolo.*

NOTE

SULLA CRISI DEL TEATRO LIRICO

di Giovanni Leto

L'improvvisa azione della Magistratura milanese nei riguardi de La Scala, *al di là delle ripercussioni scandalistiche che ne sono subito rimbalzate, ha bruscamente posto di fronte alla più vasta opinione pubblica la crisi — nota prima soltanto a pochi appassionati — del teatro lirico in Italia.*

Qualunque possa essere infatti la conclusione delle laboriose indagini, resterà comunque aperto il problema di una corretta e funzionale amministrazione dei teatri lirici italiani che prescinde da eventuali responsabilità personali ed investe invece, dalle fondamenta, le strutture burocratche e l'organizzazione culturale dei teatri d'opera, e i risultati di spettacolo e d'arte che essi sono chiamati per loro funzione ad adempiere.

Il teatro lirico ha così numerosi e tenaci nemici in Italia che lo « scandalo », c'è da giurarci, verrà di certo adoperato ai danni del tanto bistrattato melodramma accusato di non rappresentare più nulla nella moderna società, o al più di appagare a troppo caro prezzo, coi soldi della collettività, i capricciosi gusti di pochi patiti. Accusa del tutto immeritata, che disonora un paese come il nostro che tanto deve all'arte dei suoi musicisti, ma che trae alimento, purtroppo, da una situazione di fatto che invano da tempo, da più parti, è stata denunciata.

Ci riferiamo al grave squilibrio che si è venuto a creare, nelle rappresentazioni teatrali, tra valori musicali ed apparato scenico a tutto vantaggio di quest'ultimo, quasi si mettesse in dubbio la capacità dell'opera lirica di conquistarsi e mantenere un suo sicuro ed agguerrito pubblico senza l'adescamento degli abbellimenti visivi. E certamente il fenomeno che poteva avere al suo inizio qualche giustificazione (si trattava di rinnovare invecchiate abitudini del costume teatrale, snellendo e razionalizzando l'apporto registico ecc.) ha presto assunto forme patologiche, travolgendo nella sua degenerazione tutte le buone intenzioni che potevano averlo messo in moto. Quando si fa affidamento, per un spettacolo, più sul regista e sullo scenografo che sul direttore d'orchestra e sugli interpreti, spendendo di conseguenza cifre che onesti bilanci non consentono, o si vuole continuamente mutare gli allestimenti scenici delle opere di repertorio anche a brevissima distanza di tempo, è chiaro che si è totalmente stravolto il senso delle cose e che l'unica soluzione possibile per tentare di risolvere la crisi è quella di un totale rimescolamento di carte, abbattendo senza pietà strutture incancrenite, vincendo interessi mafiosi, e rinnovando ex novo tutti i criteri organizzativi. La crisi che attanaglia e soffoca in Italia il teatro lirico non può essere infatti superata ricorrendo a

mezzi extramusicali che sono, e debbono rimanere, soltanto complementari, ma approfondendo le cause di fondo del disagio, che si riferiscono in primo luogo all'avvilente ignoranza musicale del pubblico italiano.

Non è infatti un mistero per nessuno la gravità della situazione in cui da tempo ci troviamo: la musica non è insegnata nelle scuole, come avviene invece in quasi tutti i paesi del mondo, compresi quelli economicamente meno progrediti, e alle carenze dello Stato e degli Enti culturali si è aggiunta, per di più, la politica « canzonettistica » della TV che concorre, e in quale misura, ad alterare e a deformare il gusto musicale. Chi oggi è più in grado, assistendo ad una rappresentazione, di saperla valutare con sufficiente attendibilità? Si applaude tutto e tutti alla stessa maniera col risultato di annullare qualsiasi scala di valori. Ma chi avrà il coraggio di mutare rotta? Eppure non esistono alternative. L'attuale strada non può che portare alla bancarotta, vanificando tutti gli aiuti finanziari dello Stato. Vari sintomi permettono tuttavia di nutrire qualche speranza per il futuro, di non ritenere del tutto chiuso il discorso, se si avrà la volontà e la forza di agire conseguentemente.

La rifioritura del « bel canto », grazie all'apporto di alcune eccezionali cantanti — dalla Caballé alla Horne, dalla Sutherland alla Sills — potrebbe, se adeguatamente incoraggiata, aprire la strada ad un nuovo e più esatto rapporto col pubblico. Nel melodramma — che costituisce il fulco delle stagioni operistiche — il fattore vocale è determinante ed ignorarlo o comprimerlo artificialmente sarebbe pura follia. Si tratta invece di favorirne la comprensione, moltiplicando le occasioni, stabilendo confronti, abituando nuovamente il pubblico ad una scelta di giudizio; e se certe forme di divismo — come accadde anni fa per la Callas — potranno favorire questo processo di chiarificazione e di « recupero » delle più vive tradizioni, siano esse benvenute! Quello che importa soprattutto è di spezzare l'attuale impasse prima che il teatro lirico sia del tutto strangolato. E nella rottura delle attuali formule organizzative una parte preminente non può non spettare allo Stato che versa notevoli contributi e che ha quindi il diritto e il dovere di intervenire prima che sia troppo tardi. E il primo passo deve riguardare il coordinamento centrale delle varie iniziative che, senza togliere le necessarie autonomie ai singoli teatri, possa ridurne gli sprechi e favorirne un serio impegno culturale e di tipo popolare togliendo all'opera quel suo carattere di « eccezionalità » ed immettendola nuovamente nel flusso vitale della storia civile.

FOGLI DI VIAGGIO: « HAIR » E IL RITORNO DI GINGER ROGERS

di Ernesto G. Laura

Annunciato, come il Paradise Now *del Living, dall'Unione Culturale di Torino nel suo calendario per questa stagione,* Hair, *il « musical » degli « hippies » newyorchesi, non verrà in Italia. Peccato, perchè, malgrado le for-*

NOTE *zature « consumistiche » di cui diremo e tutte le riserve di gusto che si possano avanzare, lo spettacolo possiede un suo impeto vitalistico, una sua carica di aggressività che lo collocano non a torto fra quelli da vedere nel quadro del rinnovamento, ormai non più « off » ma « off-off » Broadway, della scena statunitense.*

L'edizione di questo « tribal love rock musical », scritto da Gerome Ragni e James Rado e musicato da Galt Mac Dermot, che abbiamo vista a Parigi, al vecchio, gremitissimo fino all'inverosimile Théâtre de la Porte St. Martin, non è l'edizione originale americana. A quanto sappiamo, l'allestimento firmato a suo tempo da Tom O'Horgan (regista dell'edizione francese è invece Bertrand Castelli) concepito per una piccola formazione di giovani in una saletta teatrale del Greenwich Village, giocava su una compagnia di sei persone e su un complesso musicale ridotto. Poi, scoppiato lo « scandalo » (era uno dei primi spettacoli con nudi integrali che si facessero in America), Hair *fu con facilità ripreso a dimensioni più grandi e commercializzato. L'edizione di Bertrand Castelli dispone di ben trenta attori e di un'orchestra di nove elementi.*

Hair *è la « summa » del mondo « hippy »: una vita appunto tribale, slegata dalle regole della società, in un ritorno innocente e nostalgico al mondo della natura primitivo, alla semplicità di un'era pre-tecnologica, esemplificata dall'amore ai fiori, ovvero ciò che è estirpato e ucciso dal grande agglomerato urbano di acciaio e cemento. Fra i molti sogni di cui discorrono i giovani, emerge quello singolare di Claude che vorrebbe diventare invisibile. Ed ecco la cartolina precetto, Claude è chiamato alle armi e spedito a combattere nel Vietnam. Quando torna dagli amici per congedarsi e salutarli prima della partenza, ha sostituito l'abbigliamento estroso degli « hippies » con la divisa militare e in omaggio alla regola ha sacrificato la chioma da « capellone ». Così, ha perduto la propria individualità e passa in mezzo ai compagni senza che nessuno lo riconosca, anzi senza che nessuno si accorga nemmeno, ora che è un uomo-massa, della sua esistenza: è diventato, come sognava ma in modo diverso, un uomo « invisibile ». Ma quando nel Vietnam viene ucciso nella guerra non voluta e ingiusta, riacquista come vittima il diritto a tornare onorato dai suoi e questi ne traggono occasione per un caldo appello alla pace.*

Senza il rigore espressivo di uno Strehler del Mostro lusitano *di Weiss, Castelli ha messo a profitto tutte le moderne tecniche sceniche, tutte le acquisizioni delle vecchie e nuove avanguardie, da Brecht e dall'espressionismo in poi; e dunque, lo spettacolo, fra scene satiriche e coretti, fra momenti mimati e azioni dialogate, è meno nuovo di quanto possa sembrare. Ma, appunto, quel che funziona, oltre alla musica assai bella, è l'impeto aggressivo dei giovani interpreti, che in un crescendo calcolatamente selvaggio e perciò indubbiamente suggestivo trascinano al gran finale, quando gli spettatori accorrono sul palco a danzare e cantare con gli attori. Le scene di nudo, che nell'edizione originale in saletta per pochi, erano parecchie, qui sono ridotte a poche. Una è essenziale ad esprimere lo spirito di « natura » del mondo « hippy » ed è in finale del primo tempo, dove, attraversando un immenso lenzuolo bianco vibrante, gli attori, uomini e donne escono al proscenio senza*

nemmeno un perizoma alle reni (la censura francese ha autorizzato, purchè la scena duri esattamente un lampo). Discutibili, ed anche di cattivo gusto, altri nudi in cui più si vede il calcolo commerciale, che non a caso provoca da mesi il « tutto esaurito », ad esempio il bagno nella vasca di un giovane.

Resta da dire dell'inconsistenza, proprio alla prova del palcoscenico, della filosofia « hippy », che qualche mano tesa col pugno chiuso vorrebbe al finale confondere un po' con una cosa diversissima quale la contestazione delle sinistre extraparlamentari. Se ci commuoviamo per la fine di Claude è grazie ad una circostanza storica che tutti ci impegna, ma il ritorno ad un'età favolosa pretecnologica, se vale come apprezzabile testimonianza di un disagio dello spirito di fronte all'appiattimento di valori realizzato oggi dalla società dei consumi, assai meno vale come prospettiva da proporre, fuor di gruppi ristretti ed omogenei, all'intera società perchè esca dalle strettoie presenti.

Dal « musical » di tipo nuovo visto a Parigi, importato da « Off-off-Broadway », passiamo a Londra al « musical » di Broadway più tradizionale con Mame, che dal 20 febbraio del '69 si rappresenta a tutto esaurito in uno dei più antichi ed illustri teatri della capitale inglese, il Drury Lane.

Fa parte delle regole dell'industria culturale lo sfruttamento intensivo di un successo. Mame, che allora si chiamava « Auntie Mame », nacque come romanzo di Patrick Dennis nel 1955, best-seller venduto immediatamente a due milioni e mezzo di copie. Dennis affabulava una materia autobiografica, rievocando la figura di una zia da cui decenne andò, orfano, e fu adottato come figlio, una zia allora di mezz'età, ancora bellissima e corteggiata, attrice in attesa di rilancio, che la crisi e la disoccupazione inducono ad accettare senza complessi un modesto lavoro di « manicure » presso un parrucchiere e che, infine, secondo le lecite aspettative di un pubblico ottimista, trova un miliardario novello principe azzurro e lo sposa. Nelle mani di due uomini di teatro sperimentati come Jerome Lawrence e Robert E. Lee (gli autori di « Inherit the Wind »), « Auntie Mame » divenne una commedia (di prosa), veicolo fortunato e in un certo senso su misura per un'attrice allora nelle giuste circostanze di età e di fascino, Rosalind Russell, la quale, dopo ben 639 repliche, portò il personaggio sullo schermo con egual fortuna nel film omonimo diretto dallo stesso regista dell'originale teatrale, Morton Da Costa (La signora mia zia, 1958). In queste stesse pagine, alla sua uscita in Italia, Morando Morandini sostenne il film al di là delle apparenze « evasive » e degli scompensi di ritmo. « E' un classico film "behaviourista" », scriveva nel fascicolo di maggio del '59, « che ha come motore un personaggio sostanzialmente anarchico che si fa portavoce di una rivolta anarchica contro le sovrastrutture di una società ». E infatti, pur senza voler cadere nella sopravvalutazione, una certa eco di Shaw è inavvertibile in quel parlare ad un pubblico borghese ma perchè si guardi in faccia, ed in quel colpire con finezza il gretto perbenismo della borghesia di provincia.

Mame è il titolo della quarta reincarnazione della storia, stavolta in forma di « musical ». A differenza di quanto accade di solito in queste faccende, furono gli stessi Lawrence e Lee a operare l'adattamento e due dei tre pro-

duttori originali a realizzarlo, sicché, anziché un tradimento, si assiste ad una operazione di continuità. La musica è di Jerry Herman, il compositore del fortunato « Hello, Dolly! » che stiamo per vedere in film, la regia fu, nell'edizione originale del '66 a Broadway, di Gene Saks, le coreografie di Onna White, protagonista Angela Lansbury, poi sostituita da Janis Paige e da Jane Morgan, mentre furono Celeste Holm, Janet Blair e Susan Hayward a portare lo « show » con le rispettive compagnie in « tournée » per gli States.

Si sa che Londra è l'unico posto in Europa dove, per affinità non tanto di lingua quanto di gusti del pubblico, è possibile vedere a breve distanza i grandi « musicals » di Broadway nell'edizione originale anche se, in genere, con diverso « cast ». L'attrazione che ci ha spinto a recarci al Drury Lane è il vedere sul palcoscenico come protagonista (sostituita solo per quindici giorni di vacanze, a settembre, da Juliet Prowse) uno dei miti della nostra giovinezza di spettatori cinematografici, la « partner » di Fred Astaire in tanti film-rivista degli anni '30 e '40: Ginger Rogers. Dopo averla vista per l'ultima volta sullo schermo nel lontano '57 e averla saputa felicemente risposata con un produttore cinematografico, avevamo perduto i contatti col suo scintillante sorriso. Poi, vi fu il successo inatteso e clamoroso, a Broadway, di « Hello, Dolly! », diciotto mesi di repliche più un anno di « tournée » per l'Unione. E' sulla scia di quel successo che gli impresari londinesi l'hanno chiamata al Drury Lane per interpretare un « musical » che non aveva intepretato mai in patria, Mame.

La regia di Lawrence Kasha riproduce, nella sostanza, quella di Saks, pur tenendo conto, crediamo, in alcune occasioni, della diversa personalità della Rogers. Lo « show » è quanto ci attendiamo da Broadway: molta eleganza —e non pacchiana—, un « cast » di primo ordine (e basti ricordare la briosa seconda attrice, Margaret Courtenay), coreografie raffinate, una scenografia assai moderna, ma insieme un che di collaudato, di « già visto », una precisa applicazione di modelli. Ma basta che entri in scena Ginger Rogers e tutto cambia: e va detto che voi dimenticate i suoi sessantadue anni compiuti, gliene attribuite la metà e ne subìte — intatto — il fascino di sempre. Oltre a ballare con l'antica scioltezza — e lo spettacolo le offre fra le altre due occasioni diversissime, un « numero » alla Fred Astaire in cilindro ed uno, con tutti giovanissimi, in uno scatenato e faticoso ballo moderno — la Rogers recita assai bene, senza esagerare nel patetico e con la dovuta aggressività nel brillante, soprattutto distinguendosi per una personale nota di autoironia che la distanzia dalla materia e la pone in una intelligente dimensione satirica. In occasione dello sbarco americano sulla Luna, è stato aggiunto nu numero in cui una compagnia di varietà, dove trova lavoro la « mame » disoccupata, allestisce, con esito catastrofico, un quadro appunto sullo sbarco sulla Luna: ebbene, bisogna vedere la forza distruttrice, l'autentica « vis » comica con cui la Rogers, dopo un ingresso volutamente convenzionale, alla Wanda Osiris per intenderci, con bandiera americana, musichetta epica e applausi d'occasione, smonta pezzo per pezzo quella retorica giungendo alla dissoluzione conclusiva. Possibile che Hollywood non debba ritrovare per questa commediante di razza nuove occasioni cinematografiche?

NOTE

G. P. LUCINI E IL CINEMATOGRAFO DELLA FIERA

di Mario Verdone

Non si ritenga esagerata l'affermazione che il primo letterato italiano che abbia avuto più che una reazione « impressionista » davanti al fenomeno cinematografico è Gian Pietro Lucini.

Questo scrittore milanese (1867-1914) talmente complesso e ricco di motivi, di interessi, di sperimentazioni, mostra spesso, nei suoi scritti, per terminologia, per gusto dell'immagine, per sensibilità, di esser stato influenzato dal cinema, al punto che è difficile trovarne un altro, prima di lui, e non soltanto in Italia, che manifesti, attraverso il linguaggio stesso, maggiore interesse per la cinematografia. Mi riferisco, naturalmente, al primo decennio del secolo, cioè al periodo in cui Lucini fu particolarmente attivo. In quegli anni ebbero modo di variamente esprimersi a proposito del cinema un De Amicis, un D'Annunzio, un Papini, ma in maniera che poi restò isolata dal resto della loro attività di scrittori, per diverso tempo, fino a quando, cioè, non videro nel cinema una attività collaterale e in massima parte pratica, remunerativa. Voglio dire che l'attività di soggettisti cinematografici di D'Annunzio, di Gozzano, di Papini, anche se non è completamente avulsa dalla loro produzione più strettamente letteraria, di questa non ha certo l'impegno e lo smalto. Così all'estero. Tolstoi rimase impressionato dalle possibilità espressive del linguaggio cinematografico, ma si limitò ad una semplice esclamazione ammirativa. Prima di lui, un poco più a fondo era andato Gorki: ma gli articoli cinematografici di Gorki, scritti sotto pseudonimo e per un giornale di provincia, rimasero ignorati, e inoperanti, per moltissimo tempo (1).

Non che Lucini abbia scritto molto di cinema o sul cinema. Del resto, le sue stesse condizioni di salute non gli consentivano libertà di movimento: come ho sottolineato nel saggio che gli ho dedicato (cfr. « Ausonia », XXII, n. 4, luglio-agosto 1967), almeno dal 1903 non frequentava più teatri e « foto-cinematografi », come li chiamava, anche se può darsi — ma lo dico in via di mera supposizione — che abbia assistito a qualche proiezione cinematografica in occasione di uno dei suoi rari viaggi a Milano dal suo eremo di Breglia, o d'inverno nella cittadina ligure di Varazze, dove il suo corpo martoriato cercava il conforto di un'aura più mite. Pochi, dunque, i suoi accenni diretti al cinema. Però preziosissimi, perché singolarmente acuti, e importanti per il suo stile, per la sua concezione estetica.

---

(1) Cfr. *Aleksander Jakiewicz, Gorki i film,* Filmowa Agencja Widawnicza, Varsavia, 1955.

Nel suo saggio in risposta all'inchiesta sul verso libero promossa da F.T. Marinetti in «Poesia», Lucini ad un certo punto dice:

«Quindi, padrone di altro metro complicato e sottile, che pretende maestria d'uso, di osservazione, di traduzione immediata, quasi cinematografica, ho potuto tentare, coi "Dadi e le Maschere", "La Pifferata", e col resto, l'aperto esperimento e pubblico del mio verso libero» (cfr. «Enquête Internationale sur le vers libre», 1909; ma apparso precedentemente in «Poesia»).

L'informazione è, mi sembra, assai notevole. Lucini ha intuito l'affinità esistente tra il verso libero e il susseguirsi di immagini nel cinema. Ha intuito, cioè, che come il verso libero si libera dalle regole prosodiche e si costituisce in flusso di immagini, così il cinema procede per libero flusso di immagini visive. «Traduzione immediata, quasi cinematografica», egli dice; e in quell'«immediata» è il senso della presa diretta sulle cose, l'espressione del loro scorrere. Ed effettivamente da lì a pochi anni la poesia d'avanguardia si esprimerà in versi liberi, con un flusso di immagini che giungerà fino alla famosa «enumerazione caotica» rilevata dallo Spitzer. Ma mi preme di notare che l'osservazione di Lucini è del primo decennio del secolo, e si riferisce a sue poesie (quelle citate) pubblicate addirittura nel 1897, nel settimanale letterario milanese «Domenica Letteraria», di cui mi sono state segnalate interessanti pagine conservate alla Biblioteca Braidense.

Altro esempio della «presenza» del cinema nell'opera di Lucini è quello che, tratto dalla Solita canzone del Melibeo *(1910), ho riportato nel mio* Cinema e letteratura del futurismo. *Riproduco di nuovo quei versi, per darne una analisi.*

Essi suonano così:

«Ma dentro al Paviglione, con maggiore ragione, batterete le mani.
Vi mostrerò l'ultime scoperte della scienza:
ecco un cinematografo perfezionato e brevettato —
materia grigia, sensibile ai segni, simpatico e squisito
    diaframma, a conservar la luce, i colori ed il moto.
Un teatro meccanico, dai quadri dissolventi,
projettati nel vuoto, fatti rivivere, così, per giuoco;
cinematografo, cervello ed arte,
un'arte che si inganna, che riveste d'ogni preziosità
    questa tua fragile perversità».

Questo pezzo, nella Solita canzone del Melibeo, *fa parte del Capitolo settimo del* Libro terzo, Istoria di Lia.

La solita canzone del Melibeo *è un libro dall'architettura assai complessa, una specie di «romanzo lirico» mezzo allegorico e mezzo simbolico, che mette in scena l'arcade pastor Melibeo,* alter-ego *di Lucini stesso, e sotto i nomi di Egle e di Lia, personaggi reali (Egle essendo la moglie stessa del poeta, Giuditta; e Lia una cugina del Lucini, della quale egli si era, per così dire, incapricciato).*

La solita canzone del Melibeo, *che doveva essere il primo dei* Cinque tomi delle ironie e delle esperienze del Melibeo, *è suddivisa in cinque parti: le* Variazioni eclettiche *che, attraverso il personaggio della Primavera, imposta il tema*

dell'amore in un senso anche generale, sociale; la Istoria di Egle, *ovvero il romanzo dell'amor coniugale (ma di un amor coniugale che è anche una passione, e si avvicina a quello che più tardi sarà l'« amour fou » cantato dai surrealisti); la* Istoria di Lia, *ovvero il romanzo della passione tentatrice e perversa; la* Istoria di Eva-Biondina, *ovvero la vicenda di una damina d'epoca, assai liberty nei modi e nell'ambiente in cui il poeta la ritrae; infine la* Perorazione *finale: Da questa sommaria esposizione, si vede come Lucini avesse vivissimo il senso poematico, e mirasse ad architetture d'ampio respiro, a imponenti costruzioni che fanno venire alla mente i poemi d'amor cortese del Medio Evo.*

Vediamo più da vicino la Istoria di Lia. *E' scritta a avventura conchiusa (lo dice l'avvio:* A Chi viaggia lungi dal mio cuore, senza speranza che ritorni mai) *e comincia con una* Sinfonia sopra i « ricordi ». *Seguono un capitolo* « dove il Melibeo aspetta Lia », *uno dove* « "I Consigli" sbocciano come fiori, *uno sulla cristallizzazione (certo stendhaliana) dell'amore. Il sesto capitolo è un monologo di Lia alla ricerca di se stessa. Segue il capitolo settimo* dove si avvicenda il « Dialogo dei Motivi isterici d'Aprile ».

E' un capitolo dove Melibeo e Lia disputano, con Melibeo ora dolce (Anima, cera; / ti sei gelata un dì e raggrinzita; / marmo, non mi permetti or mai segno di pollice? / Non posso riscaldarti?) *ora aggressivo: e Lia che risponde:* non mi ferisci, sono corazzata. *Ad un certo punto Lia invita il Melibeo a farla ridere* (fammi ridere, via, / inventa una facezia colla tua prosodia), *allora Melibeo si finge imbonitore e saltimbanco, invitandola nel « paviglione ». Dapprima ne fornisce la descrizione:*

> Il Paviglione è tutto gioja e festa;
> è una protesta contro il pessimismo;
> non abbiate paura, la baracca è sicura dalle intemperie.
> Perché, Signore e Signori,
> nella baracca s'apparecchia il fulmine,
> la dinamite, il detonante serio e profittevole,
> la giustizia del cielo e delli uomini,
>
> . . . .

invitando Lia a ridere. Il che ella fa. Quindi il Melibeo continua, e declama, a mò di imbonitore, il pezzo sul cinematografo che ho riportato dianzi, sempre invitando Lia al riso. Melibeo continua, fino a che Lia s'indispone:

> . . . .
> Basta, basta; ahi de mi! Perché mi tormentate!
> Oh; crudele!... tacete.
> Basta, Pagliaccio!

e, a chiusura del capitolo, se ne va, lasciando afflitto e addolorato il Melibeo. Il tema del « Paviglione » è assai tipico di Lucini. Dell'interesse mostrato da questo sconcertante poeta per la forma della rappresentazione teatrale già ho detto nel citato saggio pubblicato dalla rivista senese « Ausonia », e mi riprometto di tornare sull'argomento. Qui vorrei concentrare l'analisi sul « campione » riprodotto.

Che cosa è il Paviglione, *nella poesia luciniana? Un duplice simbolo,*

NOTE *direi, del mondo interiore del Melibeo, e della situazione che si è creata tra il Melibeo e Lia. Difatti il Melibeo, che ama Lia, cerca di conquistarla dapprima facendola riflettere su se stessa; ma la donna resiste. Allora egli passa a parlare di sé stesso, in modo ironico, spiritualmente travestendosi da saltimbanco e da imbonitore e in modi paradossali le espone il proprio essere, la propria vita, il proprio mondo mentale. Una trasposizione che può far rammentare, oggi, Debureau e le intrusioni autobiografiche delle sue pantomime in* Les Enfants du paradis *di Carné. (Non è una citazione casuale: Lucini ha proprio assunto Pierrot a protagonista dei suoi* Drammi delle Maschere). *In questo senso il Paviglione è simbolo del mondo interiore del personaggio Melibeo. Ma è al tempo stesso simbolo della situazione dei due contendenti: è il palcoscenico sul quale essi recitano la loro amorosa schermaglia. Tant'è vero che Melibeo descrive, nel Paviglione, una verginella ritrosa, e la sua amara ironia offende Lia. Nel Paviglione, c'è il Cinematografo. Che cosa rappresenta?*

Mi sembra, un simbolo dell'arte del poeta. Lucini, in quanto Melibeo, per definire, in quella tipica situazione di amorosa disputa, la propria arte poetica, la raffigura con l'immagine del cinematografo: materia grigia, sensibile ai segni... così, per giuoco... un'arte che si inganna, che riveste d'ogni preziosità... *L'immagine del cinematografo qui non è data solo in generale, nella sua oggettività, ma anche nella specifica e tipica situazione, nel corso del tentativo di conquista amorosa, nel vivo della dolente e amara schermaglia tra il Melibeo e Lia.*

Come si vede facilmente, siamo in presenza di un complicato sistema di simboli che si incastrano l'uno nell'altro, a mò di scatole cinesi, con dei continui travestimenti lirici. Lucini si finge il Melibeo (nome, com'è noto, di un virgiliano pastore delle Bucoliche), *il Melibeo a sua volta si finge imbonitore e saltimbanco che descrive il Paviglione nel quale vuole attrarre Lia (dunque il Paviglione è davvero simbolo del mondo del Melibeo, nel quale il personaggio vuole attrarre Lia), avvalendosi del richiamo del Cinematografo.*

Tutto ciò ci riporta ad un clima storico ben preciso, cioè al cinema foraneo dei primi del secolo, quando il cinematografo era davvero una delle ultime scoperte della scienza, *un* teatro meccanico *che veniva esibito* così, per giuoco, *nelle baracche o nelle tende delle fiere. Ma per Lucini il cinematografo e anche — autentica intuizione —* cervello ed arte, *non solo divertimento* (Lia, su, ridi!).

Vediamo ancor più dettagliatamente che cosa significhi Cinematografo, per Lucini.

E' materia grigia, sensibile ai segni: *cioè uno strumento cerebrale, intellettuale* (materia grigia *fa subito pensare a materia cerebrale, a cervello) dotato di grandi capacità ricettive* (sensibile ai segni *vuol dire particolarmente atto a ricevere le impressioni che vi si tracciano o che vi si imprimono).*

Ma è anche squisito diaframma. *Lucini non identifica arte e vita, non scambia il cinematografo per un mezzo di riproduzione del reale: definendolo* diaframma, *lo considera uno strumento collocato tra la realtà e i segni della realtà che si imprimono sulla tela.*

Come Gorki e Tolstoi, Lucini afferra la possibilità, che il cinematografo

ha, di immortalare le sembianze della vita: a conservar la luce, i colori ed il moto, *dice.*

Tutto ciò appartiene alla sfera oggettiva, al cinematografo così com'è, in generale: e già a questo punto v'è da osservare che Lucini aveva, con estrema intelligenza, intuito alcune delle caratteristiche fondamentali dell'arte del cinema e del suo peculiare linguaggio.

Ma Lucini, come già detto, non usa il simbolo in una sola accezione. Il Cinematografo del suo Paviglione è quello delle baracche foranee dei primi del secolo, ed è anche quello che sarebbe diventato nelle mani degli artisti, cioè un'arte intellettuale, cerebrale. Ma è anche il simbolo della situazione di schermaglia amorosa che si è venuta instaurando tra il Melibeo e Lia.

I quadri dissolventi, projettati nel vuoto, *di questo* teatro meccanico, *sono infatti* fatti rivivere, così, per giuoco.

Giuoco *mi sembra qui la parola-cerniera tra i due aspetti del simbolo, quello oggettivo e quello soggettivo. Il cinema primitivo, foraneo, si realizza a scopo di divertimento,* per giuoco; *ma nella schermaglia amorosa tra il Melibeo e Lia, dopo l'iniziale tono appassionato e serio, di fronte all'ambiguità e alla resistenza della donna, il Melibeo si è spostato sullo scherzoso e agrodolce terreno del divertimento, del « cercar di divertire Lia », di procedere non più passionalmente e seriosamente, ma in modo scettico, amaro, ironico, da imbonitore e saltimbanco,* per giuoco *appunto.*

Allora, in questa accezione, su questo piano, il cinematografo diventa Un'arte che si inganna. *Per Lucini a questo punto il cinematografo è la rappresentazione simbolica dei suoi tentativi di conquista di Lia, ma si* inganna. *Il Melibeo è consapevole che non otterrà mai lo scopo, che Lia resterà irraggiungibile. Difatti, l'autoinganno dell'arte (qui, del cinematografo come simbolo dell'impresa di seduzione del Melibeo) è fallace.* Riveste d'ogni preziosità questa tua fragile perversità, *dice il Melibeo a Lia. Cioè: qualsiasi cosa io dica o faccia, rimane sempre insensibile, anche se ti abbellisco, se ti rivesto di preziosità. A questo punto, nel « romanzo » avviene una svolta, psicologicamente giustificatissima: visti falliti i suoi tentativi, il Melibeo diventa acremente ironico e sarcastico (interviene cioè una « frustrazione da rifiuto »).*

Come si vede, la concezione che Lucini ha del cinematografo non è molto distante da quella che abbiamo riscontrato in Cinematografo cerebrale *di de Amicis; però, al confronto, innegabilmente più complessa, più raffinata e sottile.*

In un altro punto della Solita canzone del Melibeo *Lucini ricorre all'immagine cinematografica, ed è nel* Libro quinto ed ultimo: Perorazione, *alla parte terza, intitolata* e per rinnovare il Desiderio. *E' una dolente rievocazione delle* Lussurie, Fantasime nude, / ricordi ed immaginazioni: *il poeta rievoca le donne che ha conosciuto, posseduto, o solamente veduto, ora che, lontano dalla Città rifiutata, è inchiodato nel suo lettuccio di ammalato. Ma come gli si presentano queste immagini? Come* rito e leggenda, *e, dice,*

> Giova mirare, sullo schermo bianco,
> rivedere simpatiche ed avide,
> in sequenza di grazie e voluttà,
> le forme elette che vennero al desio

Sullo schermo bianco: *per Lucini la rievocazione si proietta; come un film della memoria, sulla candida tela del cinematografo. Ed è, ancora una volta, un cinematografo* cerebrale, *nel quale riaffiorano dal passato le immagini di* Colei che fu l'iniziatrice anonima, *e dell'*altre in numero e più vaghe, *in una bellissima rievocazione della* Città che dorme e che fescenna, *con i suoi bar, i suoi liquori, i suoi profumi. Questo poemetto, certo nato da personali ricordi, ha la forza e il vigore delle celebri pagine della* Desinenza in A *del Dossi, che trattano analogo argomento.*

E da questo momento in avanti, nella nostra poesia il cineamtografo, concepito come schermo sul quale si proiettano le immagini del ricordo o della fantasia, diventerà una « istituzione »: come dimostrano gli esempi di Altomare e di Govoni che già ho citato in Cinema e letteratura del futurismo. *E sarà bene precisare che questa osservazione, ottenuta per analisi filosofica, trova riscontro nella realtà delle biografie. Sia Altomare che Govoni erano legati da amicizia con Lucini, ne leggevano ed ammiravano l'opera, con lui erano in fitta corrispondenza.*

Di questo legame Lucini era consapevole, e ne trovo conferma in un passo del suo saggio « di critica integrale » L'ora topica di Carlo Dossi *(1911), laddove egli dice:*

« "Dossi aveva tentato non di far sentire le parole, ma i suoni; di avvicinarsi, cioè, più che fosse possibile alla musica, come già aveva tentato di rendere la letteratura una pittura", impresa ripropostasi da' simbolisti italiani ultimi venuti sotto il nome di Futuristi; *i quali osarono il processo dossiano ad oltranza, e, sforzando la rude e ferrigna materia del vocabolario nostro, lo fanno vivere come armonia, lo avvampano di luci colorate come una cinematografia erotta sulla notazione della realtà, alla rappresentazione imaginata e leggendaria della più sicura verità sostanziale ed umana ».*

Una cinematografia erotta sulla notazione della realtà: *e qui è giocoforza tornare all'altra formulazione luciniana già citata,* traduzione immediata, quasi cinematografica, *della realtà appunto. Ma, ripeto, non si tratta in alcun modo di una « riproduzione della realtà » alla Lumière, e neppure di una « invenzione assoluta » alla Méliès. Lucini va oltre ed intuisce un fenomeno artistico che si realizzerà da lì a non pochi anni, e cioè intuisce che l'arte del cinema nasce dalla realtà della vita ma per dare la* rappresentazione immaginata e leggendaria della più sicura verità sostanziale ed umana.

Come si può agevolmente constatare, bastano a Lucini pochi accenni per andare assai a fondo nei fenomeni, e per dare un indirizzo a coloro che lo leggevano. Non solo nel campo della poesia, però. Nella sua Antidannunziana *(1914), per esempio, Lucini riproduce un articolo tedesco su Asta Nielsen, nel quale vi sono osservazioni sulla « plasticità » del corpo umano come elemento del linguaggio cinematografico, delle quali si ricorderà il giovane Gramsci nelle sue osservazioni sull'arte di Francesca Bertini.*

Come è noto, Lucini voleva intitolare un suo libro: Films, Gesti e Conseguenze. *Mi informava, in una sua lettera del 5 giugno 1968 Terenzio Grandi, benemerito conservatore e cultore delle cose luciniane, che si trattava di un progetto, e che quel termine,* Films, *stava « ad indicare una serie di studi critici su letterati europei ». Evidentemente Lucini aveva in mente il cinematografo*

non sòlo in fase di creazione poetica, ma anche in quella di esercizio critico. Posso supporre che concepisse la critica letteraria così come concepiva la poesia: cioè una notazione della realtà mirante a rappresentare la più sicura verità sostanziale ed umana, per usare le sue stesse parole.

La terminologia cinematografica è al Lucini familiare. Non si tratta solo del progettato titolo: Films. *Ne ritrovi « proiezione », « schermo », « cinematografo » in poesie, prose, saggi, come nella introduzione al dramma* Il tempio della gloria *(1913), dove parla di « fonocinematografo ».*

Nella poesia ... E per rinnovare il desiderio (2) *confronta il già citato verso:*

Giova mirare, sullo schermo bianco....

Nello scritto L'occhio *insiste sulla visualità.*

« Tutto quanto intorno ci esiste è forse una proiezione della nostra fantasia », dice nel Libro delle Imagini Terrene *(1898) ».*

E quanto son venuto qui esponendo mi pare sia più che bastevole per confermare che l'esempio del Lucini allarga, anticipa il discorso da me più volte tenuto sugli « intellettuali ed il cinema », nel senso che la storia dei rapporti tra cinema e cultura inizia in anni assai lontani, ha le sue radici addirittura nella « preistoria » del cinema. Lucini non ci ha lasciato nessun scritto sistematico sul cinema, ma i pochi accenni sparsi nella sua vasta opera sono sufficienti per farci capire come avesse immediatamente captato, utilizzato ed espresso molte essenziali verità sul cinematografo ancora sul nascere, tuttora identificato nominalmente coi « Teatri meccanici » dei padiglioni della fiera (3).

---

(2) Gian Pietro Lucini, *Scritti scelti*, a cura di Mario Puccini, Carabba, Lanciano 1917, pag. 65.

(3) L'espressione equivalente a cinematografo adottata dal Lucini — Teatro meccanico — è sovente utilizzata sia nel « primo » cinema che nel « pre-cinema ». Spesso se ne dànno espressioni vicine o equivalenti: ad esempio il gesuita Athanasius Kircher descrive nel 1646 in « Ars Magnae Lucias et Umbrae » un Teatro catoptrico (o speculare); lo scenotecnico e illusionista Giovanni Girolamo Servandoni inventò verso la metà del secolo XVIII ingegnosi « giuochi meccanici », sorgenti mobili di luce colorata, e il Teatro Ottico, con spettacoli organizzati nella « sala delle macchine » delle Tuileries. Daguerre crea diorami e panorami; Emile Reynaud appronta un Teatro Prassinoscopio piazzato su un tamburo rotante (1879) e il Teatro Ottico che ne è il perfezionamento. L'olandese Muuschenbroeck fa funzionare nel 1736 « vetri meccanizzati » (un mulino a vento, una donna che fa riverenze, un cavaliere che si toglie e rimette il cappello, ecc.). Dikson creò il Fonografo Ottico (1887) e il Teatro Kinetografico. Presso Edison si parla di Teatro Kinetoscopico (dal Kinetoscope). Robert William Paul chiama Teatrografo il suo apparecchio cinematografico (1894).

In un bollettino italiano di antiquariato ho notato alcuni opuscoli e manifesti riguardanti « vecchi spettacoli scientifici » alla Daguerre e alla Servandoni e il « Teatro Meccanico » presentato nelle piazze di Milano, Firenze, Piacenza, Venezia, ecc.:

« Nuovo Teatro Meccanico ovvero Il Mondo in miniatura di Muratori Vincenzo. I più sorprendenti fenomeni: il sorgere e il tramontare del sole, il flusso e riflusso del mare, tempesta, pioggia, nevicata, tuoni, lampi, uomini che transitano, vetture, ecc. Codogno-Cairo, otto pagine, 1883, con figure nel testo di ciò che si faceva vedere nel Teatro Meccanico ».

I FILM

KONIETS SANKT-PETERSBURGA (La fine di San Pietroburgo)

r.: Vsevolod Pudovkin - **o.:** URSS, 1927.

V. altri dati a pag. (36) *del n.* 7/8-1969.

OKTJABR (Ottobre)

r.: Sergei M. Ejzenštein - **o.:** URSS, 1927.

V. altri dati a pag. (46) *del n.* 9/10-1969.

Scrivere oggi di due cosiddetti classici degli anni venti, scrivere nell'ambito di questa rubrica, tra i film di oggi, magari tra un Bresson e un Alberto Sordi, non è affatto facile. Anzitutto la loro programmazione è un avvenimento eccezionale che contrasta con le leggi dell'industria cinematografica, per la quale ogni film che abbia varcato i cinque anni d'età diviene un rifiuto, tutt'al più ricuperabile dalla televisione. E qui si individua sùbito una delle massime manchevolezze della fruizione cinematografica, così com'è articolata oggi: l'assenza di un repertorio. Due soli autori sono riusciti a violare la norma: Chaplin e Disney. Ed entrambi approfittando del fatto che la struttura industriale aveva notato con quanto favore i loro film venivano accolti dal pubblico infantile, cioè da un pubblico continuamente rinnovantesi e, per giunta, più incline delle altre categorie di spettatori a rivedere le pellicole favorite. L'assenza di un repertorio ha nociuto non solo al pubblico ma anche ai critici e agli stessi storici del cinema, i quali molto spesso hanno scritto i loro volumi basandosi su antiche impressioni o, addirittura, sulla letteratura preesistente. Soltanto in questi ultimi anni, grazie alle retrospettive organizzate dai festivals e alle proiezioni quotidiane delle cineteche attrezzate e di alcuni circoli (come il Filmstudio di Roma) che hanno stretti rapporti con quelle cineteche, si sono potute parzialmente colmare certe enormi lacune e s'è avuto altresì modo di verificare la scarsa attendibilità dei giudizi espressi da quasi tutte le storie del cinema. Del resto, se la stessa imposibilità di attingere alle fonti valesse per gli altri mezzi d'espressione, si può immaginare che cosa sarebbero le storie, poniamo, del teatro o della letteratura: una galleria di « San Genesio » e di « Premi Nobel », dove Hans Carossa avrebbe maggiore importanza di Musil, Meresckòvski di Biely, Pittigrilli di Svevo. L'altro, grosso equivoco che s'è andato via via determinando, è stata la favola dell'estrema deperibilità del cinema. Avviene così che c'è

chi s'avvale dell'età dei film per trovare una circostanza attenuante ai loro difetti.

Che la deperibilità non sia un'esclusiva del cinema, lo dimostra la sorte di tante opere letterarie e teatrali. Che la « vecchiaia » di talune pellicole non dipenda dalla loro età nessuno lo può dimostrare meglio dei film sovietici i quali rappresentano tuttora l'unico motivo d'interesse di certe rassegne organizzate dagli attuali reggitori di quella cinematografia. Al punto che, spesso, il confronto tra il vecchio e il nuovo finisce per illuminare con luce ancor più cruda la pochezza della recente produzione sovietica (quella, almeno, che ci viene sottoposta, perchè sappiamo bene come i cellari di Mosca siano, viceversa, sempre più colmi di film belli ma vietati, a cominciare dal meraviglioso *Rubliov* di Tarkovski). Nel caso, poi di *La fine di San Pietroburgo* e di *Ottobre* che in questa stagione, come abbiamo detto, per la prima volta in Italia hanno varcato la soglia della sala pubblica, non bisogna dimenticare che si tratta di film celebrativi. Ebbene, se teniamo conto che i film celebrativi in genere puzzano di cadavere appena nascono (vedere per credere *I lunghi giorni delle aquile* e *La battaglia della Neretva*), la vitalità delle pellicole gemelle di Pudovkin e di Eisenstein apparirà ancor più sorprendente.

Correva il decimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre e la cinematografia sovietica si preparava ad onorarlo con ben quattro pellicole: un film di montaggio, *La grande via*, del quale era stata incaricata una specialista, Esther Sciub, che ne aveva già realizzato uno sulla rivoluzione di febbraio, *La caduta della dinastia dei Romanov*; *Mosca in ottobre* di Boris Barnet; infine, i due film sull'assalto al Palazzo d'Inverno, *La fine di San Pietroburgo* e *Ottobre* per l'appunto, quelli su cui si appuntava l'attesa della folla, perchè i due autori erano reduci dal successo di *La madre* e di *L'incrociatore Potemkin*, s'erano imposti in tutto il mondo come gli alfieri di una cinematografia rivoluzionaria e — ciò che non dispiaceva alla cronaca pettegola del tempo — si dichiaravano rivali in tutto, a cominciare dalla concezione teorica del cinema per finire addirittura alla loro *privacy*. Le due *troupes*, inoltre, utilizzavano gli stessi ambienti: « Io bombardavo il Palazzo d'Inverno dall'*Aurora* », rivelò Pudovkin in un'intervista concessa all'inglese Ivor Montagu, « mentre Eisenstein lo colpiva dalla Fortezza di Pietro e Paolo; una notte buttai giù parte della balaustra del tetto e fui atterrito dalle possibili conseguenze; per fortuna, però, la stessa notte, Serghiei Mikhailovich ruppe 200 vetri degli appartamenti privati ».

Si sa come andò a finire. Il 6 novembre 1927 apparve in pubblico *La grande via*; il 7 novembre, giorno del giubileo, fu la volta dei due film del Mežrabpom — *Mosca in ottobre* e *La fine di San Pietroburgo* — che vinse così la gara della velocità e della puntualità con la Sovkino, la quale potè presentare il suo *Ottobre* appena nella successiva primavera. In definitiva, il trionfatore della singolare competizione fu Pudovkin: *La grande via* venne accolto come un onesto montaggio di vecchie cineattualità che, però, aggiungeva poco o nulla alla fama acquisita dalla Sciub con il precedente *La caduta dei Romanov*; *Mosca in ottobre* fu preso decisamente male, sebbene vi apparissero tutti i capi rivoluzionari ancora in vita, a cominciare da Stalin, ma la colpa venne attribuita alla scelta balorda del regista che era un delizioso creatore di commedie, del tutto inadatto a far rivivere

la storia (cosa vera sino ad un certo punto, visto che quattro anni dopo sarebbe stato proprio Barnet a realizzare con *Okraina*, uno dei migliori film sulla rivoluzione e la guerra di tutto il cinema sovietico e, forse, mondiale); *Ottobre*, infine, sconcertò il pubblico e venne liquidato dalla critica ufficiale come uno dei più « notevoli insuccessi del cinema sperimentale » (cfr. « Il cinema muto sovietico » di Nikolaj Lebedev, pubblicato da Einaudi nel '62). Negli ultimi anni, però, si è assistito ad un capovolgimento altrettanto radicale ed isterico di giudizio, soprattutto in Occidente e, in particolare, ad opera dei critici francesi: *Ottobre* è divenuto « *un chef-d'oeuvre de dialectique doctrinaire* » (Pierre Ajame in « Nouvelles Littéraires »), un'opera che « *se situe à l'extrème pointe d'un art en marche* » (Jean De Baroncelli in « Le Monde »), mentre *La fine di San Pietroburgo* è stato definito « didattico », « meccanico », « freddo » e « privo d'efficacia ». Eisenstein, man mano che il tempo passa, sta diventando per buona parte della critica francese (e non soltanto francese) una vera e propria divinità del cinema, mentre Pudovkin è sempre più « *un Pudovkin quelconque* ».

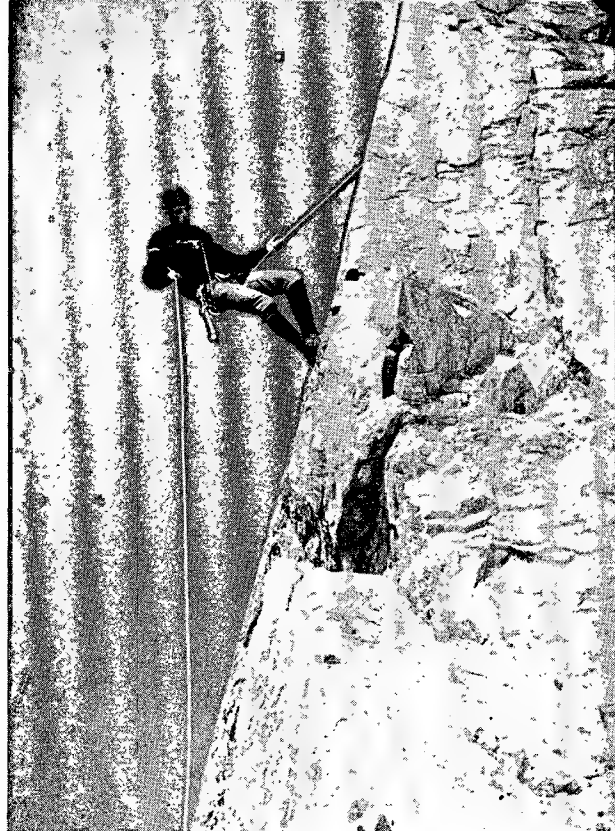
E' difficile spiegare le cause di un così drastico *revirement*. Probabilmente ha pesato la componente politica, tenuto conto delle vicissitudini patite da Eisenstein sotto il regime staliniano, mentre Pudovkin, benchè rimproverato per alcuni « veniali errori » del *Nakhimov*, è rimasto sino alla fine uno degli autori « ufficiali » più stimati e riveriti, una specie di Sòlochov della cinematografia. Oppure è stata la china discendente imboccata dal Pudovkin sonoro (di fronte alle vertiginose altezze raggiunte dall'Eisenstein del *Nevski* e di *Ivan*), sebbene tale china abbia subìto proprio *in articulo mortis* una brusca inversione di tendenza coll'interessante *Il ritorno di Vassili Bortnikov* che apriva in U.R.S.S. la tuttora combattutissima stagione del disgelo.

Fatto sta, comunque, che, di fronte alla montante disistima verso un autore il quale, sino agli anni cinquanta, era tenuto per un « mostro sacro » del cinema, la vera sorpresa di queste due insolite, pubbliche programmazioni, la si ha soprattutto rivedendo *La fine di San Pietroburgo,* constatandone il rigore e, nello stesso tempo, la complessità. E' noto che il disegno iniziale del film era stato suggerito dall'operatore di Pudovkin, Anatolji Golovnja, il quale aveva immaginato una « cavalcata » sulla città della Neva, che sarebbe dovuta partire da Pietro il Grande per arrivare a Lenin. Lo sceneggiatore Nathan Zarkhi, però, come racconta Leyda nella sua « Storia del cinema russo e sovietico », « uscì sconfitto dalla lotta con due secoli di storia e fu costretto a ridurre il periodo dell'azione ai "nostri giorni" ». Tuttavia Pudovkin volle in qualche modo ricuperare l'idea iniziale di Golovnja: la storia di Zarkhi perse così la sua linearità narrativa per far posto a numerose sequenze simboliche che avevano il compito di sintetizzare un più vasto discorso politico. Quello che meraviglia ancor oggi è constatare come questa incerta gestazione, combattuta tra esigenze contraddittorie anche punto di vista stilistico, abbia trovato nelle immagini, sempre dense di significato, un miracoloso equilibrio. Rare volte, pensiamo, l'« individuale » e il « collettivo » hanno trovato una simile armonia sullo schermo. Un altro motivo di sorprendente modernità, lo troviamo nella visione soggettiva degli « esterni ». Per *La fine di San Pietroburgo* è stato detto che Pudovkin s'è ispirato a *Il cavaliere di*

bronzo. Nel poema di Pusckin un giovane, reso folle dalla morte della sua fidanzata annegata nelle sabbie mobili adiacenti alla Neva, ne ritiene responsabile Pietro il Grande reo a suo avviso di avere costruito la città su una palude. Ma lo zar, o meglio la sua statua equestre, si vendica: colla sua forsennata fantasia il giovane vede il monumento di bronzo inseguirlo e lui, per sfuggirgli, si getta nella Neva morendovi come la sua fidanzata. L'oppressione dei monumenti, dell'architettura e dell'arte di Pietroburgo grava anche sul giovane protagonista del film di Pudovkin: un contadino analfabeta e privo di coscienza politica, venuto a cercar lavoro nella Capitale. E' ammirevole osservare come Pudovkin e Golovnja riescano a dare il senso di ostilità, di estraneità esistente tra la città e l'uomo, quel carattere oppressivo che possono in talune circostanze assumere la cultura e l'arte della classe dirigente e di cui tanto si teorizza oggi nel cinema, in base agli enunciati di Fanon e di Dubuffet, senza trovare, però, una corretta espressione sullo schermo. Lo stesso ambiente, poi, a rivoluzione avvenuta, diverrà per il giovane contadino la « sua città », qualcosa di famigliare; gli stessi monumenti, li si intuisce pronti a costituire una presenza progressista, ricuperando l'aspetto positivo di ogni tradizione artistica. Una simile duttilità del reale, nella fattispecie degli « esterni » di Leningrado, noi l'abbiamo ritrovata soltanto nella Roma della *Eclisse* e nella San Francisco di *Vertigo*, senza consentire, però, quella doppia lettura, drammatica e politica, che in Pudovkin, invece, diviene, per la prima ed unica volta ci pare, fatto compiuto. Ma il momento più alto, Pudovkin lo raggiunge nella descrizione della guerra. Forse mai, in alcun film, nemmeno in quelli più violentemente antimilitaristi e pacifisti, il fango delle trincee, lo scoppio delle granate, il disagio e le sofferenze dei soldati sono stati descritti con maggiore efficacia. Leyda azzarda un solo paragone: quello di *Nascita d'una nazione*. Ma aggiunge: « l'uomo che collegava queste scene a quelle frenetiche della Borsa, intellettualmente aveva superato il suo maestro Grittith ». Anche in questa occasione, dunque, la violenza delle immagini non è fine a se stessa ma stimola una corretta interpretazione politica. Dove il film, invece, scade di tono è nel rappresentare l'assalto al Palazzo d'Inverno: le immagini diventano un po' ovvie. l'istanza celebrativa prende il posto della riflessione, della rabbia, della poesia.

Del resto, lo stesso rilievo lo si può fare anche ad *Ottobre*. Pure nel film di Eisenstein, infatti, la seconda parte è decisamente inferiore alla prima, quasi che le esigenze celebrative fossero riuscite a spegnere la prepotente personalità dell'autore. E il salto di qualità qui sembra ancor più evidente che nella *Fine di San Pietroburgo* perchè *Ottobre* dà della rivoluzione un quadro molto più soggettivo di quello tracciato da Pudovkin. Ed è singolare che questa impressione scaturisca da un film corale come *Ottobre,* dove l'individuo singolo è pressochè inesistente mentre le scene di massa hanno un sapore di verità tale da sembrare quasi materiale di repertorio. (A questo proposito sarà opportuno ricordare che pure nei più recenti film di montaggio sui moti del '17, come ad esempio nella *Rivoluzione d'Ottobre* di Rossif, s'è preferito utilizzare il materiale ricostruito dieci anni dopo da Eisenstein piuttosto che le cineattualità dell'epoca. Né bisogna dimenticare che alcune immagini di *Ottobre* vennero a suo tempo utilizzate anche

FESTIVAL DI TRENTO DEI FILM DI MONTAGNA E ESPLORAZIONE -

(*a destra*) *Camille Bournissen, guide de montagne* di Michel Darbellay (Svizzera); (*sotto*) *Spiele im Schnee* di Wulf Flemming (Austria).

Un diario dall'Ocamo di Vittorio Valesio (Italia).

The Gypsy Moths (*I temerari*) di John Frankenheimer.

The Lion in Winter (*Il leone d'inverno*) di Anthony Harvey, con Peter O' Toole.

Goodbye Columbus (*La ragazza di Tony*) di Larry Peerce, con Ali Macgraw e Richard Benjamin.

(*sopra*) *Il commissario Pepe* di Ettore Scola; (*sotto*) *Giovinezza, giovinezza* di Franco Rossi.

Amore mio, aiutami di Alberto Sordi, con Monica Vitti.

Tò, è morta la nonna! di Mario Monicelli, con Valentina Cortese.

Simon Bolivar di Alessandro Blasetti, con Rosanna Schiaffino.

Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano di Luigi Comencini, con Leonard Whiting.

della propaganda antibolscevica. Il *Times*, per esempio, utilizzò i fotogrammi dei soldati rossi che distruggono la cantina del Palazzo d'Inverno con la didascalia « Nuovi crimini della soldataglia comunista »). Eppure, vedendo oggi *Ottobre* per intero, ci si accorge che anche le scene apparentemente più anodine recano la firma dell'autore, costituiscono la sua *riflessione* su una pagina di storia, anzichè una semplice *illustrazione* o *riproduzione*. Sulla proprietà per così dire riflessiva di *Ottobre* esiste del resto un'intera letteratura, alimentata dalle teorie di Eisenstein intorno a quello che egli ha chiamato « il cinema dell'intelletto ». Ora, però, la riprova ci giunge per assurdo a causa degli editori italiani i quali, non paghi di avere acquistato la brutta versione post-sonorizzata sovietica, hanno anche voluto sostituire le didascalie originali con la voce dello *speaker*. Volontariamente o meno, pure gli editori italiani hanno inteso *Ottobre* come un'attualità ricostruita ed hanno cercato di accentuare questo suo apparente carattere con l'inserimento di una voce fuori campo. Il risultato fallimentare dimostra, purtroppo a danno degli spettatori, l'impossibilità di una simile operazione. *Ottobre* sonorizzato si presenta, quindi, come un concerto disturbato: lo *speaker* e l'inadatta musica di Sciostakovich (tolta di peso e con poco discernimento dalla XI Sinfonia dell'autore), interferendo fastidiosamente sulla splendida, muta sinfonia delle immagini. Ed anche questo inconveniente, a nostro avviso, dipende dalla già lamentata assenza di un repertorio: tale e tanta è la paura di riproporre al pubblico d'oggi le opere migliori del passato da indurre gli stessi volonterosi che fanno questi tentativi in errori madornali al punto di compromettere e nullificare ogni beneficio culturale.

Callisto Cosulich

WILD BUNCH, The (Il mucchio selvaggio)

r.: Sam Peckinpah - **r. II unità:** Buzz Henry - **s.:** Walon Green, Roy N. Sickner - **sc.:** W. Green, S. Peckinpah - **f.** (panavision, technicolor): Lucien Ballard - **m.:** Jerry Fielding - **scg.:** Edward Carrere - **e.s.:** Bud Hulburd - **superv. m.:** Sonny Burke - **mo.:** Louis Lombardo - **int.:** William Holden (Pike Bishop), Ernest Borgnine (Dutch), Robert Ryan (Deke Thornton), Edmond O'Brien (Sykes), Warren Oates (Lyle Gorch), Jaime Sanchez (Angel), Ben Johnson (Tector Gorch), Emilio Fernandez (Mapache), Strother Martin (Coffer), L. Q. Jones (T. C.) Albert Dekker (Harrigan), Bo Hopkins (Crazy Lee), Bud Taylor (Wainscoat), Jorge Russek (Zamorra), Alfonso Arau (Herrera), Chano Urueta (Don José), Sonia Amelio (Teresa), Aurora Clavel (Aurora), Elsa Cardenas (Elsa), Jorge Lucero, Rafael Peralta, Almeida Chavez - **p.:** Phil Feldman e Roy N. Sickner per la Warner Bros-Seven Arts - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Dear - Warner Bros-Seven Arts.

Adesso anche gli americani hanno scoperto che Sam Peckinpah è un grande regista; o, almeno, l'ha scoperto il critico di *Time* (20 giugno 1969), che in coda alla recensione di *Il mucchio selvaggio* ne colloca l'autore fra i tre grandi dell'attuale momento USA (gli altri sono Stanley Kubrick e Arthur Penn). Peccato che proprio noi, dopo aver scoperto Peckinpah in anteprima con l'insuperato *Sfida nell'Alta Sierra*, dobbiamo avanzare qualche riserva sul suo ultimo film: svariante e originale abbastanza per non andare confuso con i prodotti di serie, ma anche abbastanza gonfio

e ipertrofico per non essere un capolavoro.

Tanto per sgomberare il campo dagli equivoci, il « Wild Bunch » del film non è affatto quello storico: la banda di « Uomini disperati » (è il titolo di una buona monografia sull'argomento, scritta da James D. Horan e pubblicata da Longanesi) che fece tremare il West dopo il 1885, gli uomini di Butch Cassidy e di Sundance Kidx che abbiamo visto in tanti film e da ultimo in quello di George Roy Hill. Qui siamo in epoca più vicina a noi e questo « Mucchio selvaggio » di fantasia agisce sui confini messicani durante la rivoluzione di Pancho Villa. È una banda alla Peckinpah, guidata dagli eroi un po' artritici del western autunnale in cui l'autore stesso confessa la precoce senilità di chi ha assimilato fin dall'infanzia i miti della prateria. E per constatare quanto siano giusti nel film lo sguardo, i toni, le rughe di un vecchio westerner come William Holden, basta la prova del nove dell'inserto infelicissimo di un flash-back in cui lo stesso attore compare ringiovanito.

Per Peckinpah il western è evidentemente un genere antico, fatto per raccontare storie d'altri tempi; o meglio per confrontare la mentalità di una volta con la crudeltà dei tempi nuovi. Così succede ai fuorilegge del « mucchio selvaggio », che dopo aver rapinato in proprio si decidono a farlo per conto di un generale messicano e si trovano così coinvolti nella « revolución ». Traditi dai « regulares », si trovano a combattere dalla parte del popolo senza accorgersene, per uno di quei soprassalti di dignità che caratterizzano i film di Peckinpah. Non a caso la vicenda porta i vecchi eroi « south of the border », dove l'America del terzo mondo batte alle porte della società del benessere. Fra le righe anche in questo film, come in *Butch Cassidy*, si imposta un confronto fra gli Stati Uniti e l'America latina, fra i dannati della terra e i dominatori. Sui messicani il regista ha concentrato l'interesse più vivo, lasciandoli parlare nella loro lingua, presentandoli nelle loro infantili contraddizioni, cercando in tutti i modi di offrirne un'immagine fuori dall'esotismo e dalla convenzione. Questa riuscita è il miglior punto a favore del film e attesta la presenza di un artista sensibile alla socialità e buon lettore dei classici di Eisenstein. È un peccato che Peckinpah si sia lasciato tradire da una smania tutta europea di forzare i toni, di dilatare le situazioni di violenza fino ai limiti dell'incredibile. Benché trattate con mano espertissima (è interessante l'uso dell'immagine rallentata in un montaggio viceversa molto stretto), le rapine e le battaglie del film sono sfiaccate nel ritmo e farcite di particolari inutili. Il pessimo esempio del western nostrano fa proseliti, Sam Peckinpah va a scuola da Sergio Leone. In coda a un film troppo lungo (i distributori intanto lo stanno massacrando con tagli indiscriminati nelle visioni ulteriori) ci si ritrova assordati dai botti, accecati dal sangue e con le idee confuse.

Tullio Kezich

COMMISSARIO PEPE, Il

r.: Ettore Scola - **s.:** dal romanzo omon. di Ugo Facco de Legarda - **sc.:** E. Scola, Ruggero Maccari con la coll. di Legarda - **f.** (techniscope, technicolor): Claudio Cirillo - **m.:** Armando Trovajoli - **scg.:** Gianni Polidori - **mo.:** Tatiana Morigi-Casini - **int.:** Ugo Tognazzi (commissario Pepe), Silvia Dio-

nisio (Silvia), Gaetano Cimarosa (agente Cariddi), Marianne Contell (Matilde), Veronique Vendell (Maristella), Dana Ghia (suor Clementina), Elena Persiani (contessa Norma), Gino Santercole (Oreste), Elsa Vazzoler (la vecchia prostituta), Giuseppe Maffioli, Rita Calderoni, Umberto Simonetta, Michele Cropnist, Arnaldo Geremia, Natale Parola, Pippo Starnazza, Giorgio Ciniero, Antonio Cazzola, Mirko Vucetic - **p.**: Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dear Film-Juppiter General Cinema - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Titanus.

AMORE MIO, AIUTAMI

r.: Alberto Sordi - **s.** e **sc.**: Rodolfo Sonego, A. Sordi e Tullio Pinelli - **f.** (technicolor): Carlo Di Palma - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Emilio Baldonelli - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Alberto Sordi (Giovanni Macchiavelli), Monica Vitti (Raffaella Macchiavelli), Silvano Tranquilli (Valerio Mantovani), Laura Adani (Elena), Maurizio Davini (Roberto), Ugo Greoretti (Michele Parodi), Mariolina Cannuli (Daniela Parodi) - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Columbia-Ceiad.

Chi tra qualche lustro assumerà il compito di scrivere la storia minore del cinema italiano non avrà molte preoccupazioni per quanto riguarda il capitolo dedicato alla « commedia degli anni '70 ». Oggi, e non tanto per un errore critico, quanto per un eccesso di zelo dovuto alla sproporzionata importanza assunta dall'intervento della critica nei fatti quotidiani del cinema di intrattenimento, si tende a dilatare la reale importanza di certi film, di certi autori (o confezionatori impropriamente promossi di grado); domani ci accorgeremo che gli unici a meritare un discorso significativo saranno gli attori, certi attori senza la cui presenza un certo genere cinespettacolare sarebbe da un pezzo agonizzante.

Lo storico cui alludevo potrà concentrare in una sola pagina, senza danno né offesa per nessuno, certi film di Scola, di Risi, di Zampa, di Salce, di Monicelli, del Germi produttore di se stesso, di tanti altri, così come lo storico del teatro non pecca oggi di superficialità omettendo i titoli del teatro francese di « boulevard » per limitarsi a constatare che il genere altro non fu se non l'eco dei problemi del momento, trattati però — come il felicissimo termine esprime — « da strada », con la superficialità non priva di sapore ma in sostanza gratuita ed inutile con cui l'uomo della strada li esprimeva e « pretendeva » fossero espressi. Che è poi, para para, la chiave in cui leggere *Il commissario Pepe*, scritto da Maccari e firmato da Scola, ove la corruzione della provincia italiana è più che altro un fortuito pretesto, come in *Signore e Signori* di Germi, per permettere al pubblico di specchiarsi con sterile compiacimento nella figura del protagonista, un commissario di polizia quarantenne, dalla vita privata piuttosto squallida, che improvvisamente decide di ribellarsi al tran-tran e, come si dice con espressione retorica, di far giustizia. Pepe, tuttavia, è a sua volta compromesso, perché inserito com'è nella società che lo circonda non solo ha una situazione sentimentale che lo rende attaccabile non meno del collega con la sorella corrotta, della nobildonna sfruttatrice, della figlia di famiglia vocata alla prostituzione, ma deve accettare che il suo impeto moralistico venga frenato da chi, stando più in alto di lui ma probabilmente nella sua stessa situazione, ha tutto l'interesse che il marcio resti com'è. E

il finale amaro, lungi dal rappresentare un eccezionale titolo di merito, un'artistica carta di credito, altro non è se non la conseguenza di un'impostazione tematica chiaramente remissiva, sostanzialmente qualunquistica. E aggiungerò a mo' di esempio, per farmi intendere dagli autori sensibili a quanto tocchi il loro fegato più del loro cervello, che c'era spassosa carica inventiva anche negli inventori di *Francis, il mulo parlante*, ove certi caporali venivano messi alla berlina. Meno geniali, ma ben più provocatori, gli autori di *Orizzonti di gloria* attaccavano invece i generali. Il divario tra un prodotto d'intrattenimento postprandiale ispirato dalla corruzione della società, e lo sforzo di chi tale società vuol mutare ferendo anche con l'arma del riso è talmente profondo da non richiedere ulteriori esemplificazioni.

Anche perché, a richiederle, basta contemplare anche *Amore mio, aiutami* di Alberto Sordi, film non « socialmente impegnato », dato che tratta di una crisi coniugale, ma per motivi diversi non « recuperabile » ai nostri fini. Vero è che, nei confronti del film di Scola, quello di Sordi ha l'innegabile vantaggio di partire dall'uomo borghese, non da un prototipo tutt'altro che sofferto, e che per questo, mentre Pepe si perde in una galleria di figurette a lui simili, il marito sordiano acquista un certo spessore (come del resto in precedenti film dallo stesso Sordi diretti o fatti dirigere). Vero è anche, però, che questo marito così pervicacemente legato agli schemi matrimoniali (seconda casa al mare, figlio in collegio, « pochi ma buoni » amici) e di conseguenza così stravolto nel non rappresentare per la moglie il centro dell'universo, nell'apprendere che per lei l'attrazione fisica verso un altro può rappresentare motivo non solo di temporanea evasione ma anche di definitiva separazione, non riesce — se non alla fine — a trarre, in maniera un po' più che amena per il pubblico, le conseguenze di simile dramma. E ciò perché, per quasi un'ora e mezzo di proiezione ha dovuto (il marito, e cioè Sordi, e cioè il film) lasciare una buona metà di spazio alle mossette, alle piroette, ai mottetti, alle strizzatine d'occhietti di una moglie che non riesce mai a comunicarci la sostanziale entità della sua crisi. Tanto che l'oceanico pubblico devoto alla coppia Sordi-Vitti ha solo qualche minuto di tempo all'inizio per chiedersi come mai una coppia simile abbia potuto resistere unita per dieci anni; poi entra nell'« usine à rire », dimentica di porsi delle domande, riacquista un barlume di coscienza — lo accennavamo — nel finale, quando, nel cuore di una Spagna canzonettistica, il marito restituisce anche formalmente alla moglie quella libertà ormai sostanzialmente ricuperata. In questo momento, con la percezione dell'infelicità cui i due andranno incontro, il film acquista un acre ma troppo breve sapore, che ci fa quasi dimenticare, quasi, l'insipido livello di quel che prima e troppo a lungo s'è visto.

Un finale in cui Alberto Sordi, proprio come Tognazzi nel finale del *Commissario Pepe* (recitato di spalle alla Emil Jannings), rivela la sua statura di attore, e non solo annulla gli sforzi compiuti dalla Vitti sopra le righe della recitazione per rendere credibile un personaggio debolissimo, ma ci permette di concludere il discorso da cui eravamo partiti. In un prossimo futuro queste commedie saranno ricordate solo per l'abilità con cui attori quali Sordi e Tognazzi (e in altri casi Manfredi e Gassman) sono riusciti a padroneggiare, spadroneggiando sul

pubblico, il potenziale produttivo del cinema italiano d'oggi. Merito, o demerito secondo i gusti, che sarà ricordato accanto ed a complemento delle loro indiscusse qualità istrioniche.

Fabio Rinaudo

LION IN WINTER, The (Il leone d'inverno)

r.: Anthony Harvey - **s.:** dal lavoro teatrale omon. di James Goldman - **sc.:** J. Goldman - **f.** (panavision, eastmancolor): Douglas Slocombe - **m.:** John Barry - **scg.:** Peter Murton - **c.:** Margaret Furse - **mo.:** John Bloom - **int.:** Peter O'Toole (Enrico II), Katharine Hepburn (Eleonora di Aquitania), Jane Merrow (principessa Alais), John Castle (principe Geoffrey), Anthony Hopkins (principe Riccardo), Nigel Terry (principe John), Timothy Dalton (re Filippo di Francia), Nigel Stock (William Marshall), O. Z. Whitehead (vescovo di Durham), Kenneth Ives (guardia della regina Eleonora), Kenneth Griffith, Henry Woolf, Karol Hagar, Mark Griffith (gli attori girovaghi) - **p.:** Martin Poll e Jane C. Nusbaum per la Haworth Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Euro.

« Me le hai fatte quadre! » dice ad un certo punto Enrico II, evidentemente ai limiti della sopportazione, alla moglie Eleonora d'Aquitania. Chissà se il dialogo è tradotto alla lettera. E' comunque più che mai spiacevole che ai critici e agli spettatori non sia fornito il testo originale, e soprattutto in un caso come questo, poichè il film è soprattutto un annodarsi di parole, e dette in un certo modo, più che un succedersi di azioni o di situazioni. E' (questa è senz'altro la prima impressione) il film più parlato che mai si sia visto sullo schermo: se la critica teatrale inglese più seria ce lo permettesse, lo definiremo un « conversation piece ». Ma i « conversation piece » sono un'altra cosa: sono Shaw in alcune sue ricostruzioni storiche, ad esempio *Ai tempi d'oro del buon re Carlo.*

Quale che sia comunque il genere di questa commedia, la sua spiegazione sta proprio in Shaw. Dopo di lui è stato fin troppo facile prendere dei personaggi dalla storia, rovesciarne il cliché che a torto o a ragione è stato tramandato, farli parlare e agire esattamente come lo spettatore non si aspetta. Carlo II, il re della Restaurazione, ci è stato dipinto come un inetto, passivo, messo sul trono da altri re e da forze che lo usarono ai propri fini? Non è vero: era un fine politico, astuto, capace di reggere un sottile equilibrio tra cattolici e protestanti in un momento delicato della storia inglese. La sua antica occupazione erano le donne? Non è vero, fu sempre fedele a Caterina. Protestante? Finse di esserlo: in realtà fu buon cattolico. Shaw non ha che da farlo parlare e la verità salta fuori. E non parla da re, intendiamoci; il suo linguaggio è quello di un uomo comune che dice di chiamarsi Rowley.

Facciamo un passo avanti rispetto a Shaw e introduciamo le parole di quattro lettere. Anche un po' di violenza, di porte sbattute, un vescovo svegliato di notte per celebrare il matrimonio di due sposi trascinati a forza davanti all'altare. Dopo tutto Shaw scomodava Isacco Newton. Per il resto, anche se recitata tutta su toni alti, la commedia tratta di un problema abbastanza banale, chi dovrà succedere a Enrico II sul trono d'Inghilterra. Toni alti dei personaggi storici, non degli attori: a quei tempi la successione di un re era più questione di spada che di diritto o di opportunità politica. E toni alti dell'autore, che ha voluto mettere un po' di coltelli nella sua « conversation »: cosa che

non era congeniale a Shaw, che pure nell'ultimo atto del *Buon re Carlo* mette in scena un lungo colloquio tra il sovrano e la moglie sul problema della successione, con accenni ad assassinii, usurpazioni ed altri modi di ereditare un trono.

Ma il trucco, che ai tempi di G.B.S. poteva ancora essere originale, è sempre lo stesso: si tratta di sfruttare il divertimento del pubblico a vedere i grandi della terra non solo diversi da come ci si aspetterebbe, ma resi umani, visti nell'intimità, senza grandezza. La « vita privata » insomma, il « dietro le quinte », il contrario della storia concepita come melodramma: Enrico che parla come un carattere e dice alla regale consorte « me le hai fatte quadre ». Vi è qualcosa di anticonformista, in questo, di « dissacratore », come si dice? Lo escluderei: l'operazione aveva significato anni fa, oggi ne ha molto meno. Rovesciamenti della storia sono stati possibili anche dopo e sono sempre possibili anche oggi; ma solo quando abbiano qualche significato. Del resto anche nel *Buon re Carlo* lo scopo dell'autore non era di mostrare il sovrano in pantofole, ma di dimostrare, valendosi della prospettiva di alcuni secoli, la stupidità delle lotte di religione.

Il leone d'inverno non ha nessuna tesi da dimostrare, dichiara apertamente la propria derivazione culturale, si limita ad eseguire con cura un gioco già acquisito dal teatro del '900. Goldman, l'autore del testo, ha avuto la presenza di spirito di recepire alcuni modi più moderni di scrivere e di rappresentare; e bisogna aggiungere che è particolarmente bravo in certe tecniche teatrali di oggi: i rapidi mutamenti di situazione senza colpi di scena e il passaggio da un certo atteggiamento dei personaggi a quello diametralmente opposto (da un abbandono alla tenerezza allo scoppio di odio) gli riescono molto facili. È un buon teatrante, non vi è dubbio, e sa sfruttare a fondo la sua trovata, anche se il gusto del contrasto, della battuta, della girandola di negazioni lo porta a frantumare la vicenda in una serie interminabile di complicazioni.

Del film come fatto indipendente dalla commedia non si può dir nulla: anche perché manchiamo di materiale per un confronto diretto. Non resta che la recitazione, che finge di essere moderna e spregiudicata, ma ha esattamente le stesse caratteristiche del testo: è anch'essa di derivazione, al fondo del non-conformismo ostentato vi è in realtà il teatro boulevardier. L'unico vero gesto controcorrente è l'aver impiegato due attori di talento in ruoli per i quali teoricamente erano negati (di solito queste operazioni riescono benissimo, come quella volta che Kazan affidò per la prima volta il ruolo di un onest'uomo a Widmark che era un « cattivo » per eccellenza): O'Toole, con gli occhi chiari e la faccia effeminata, si fa in quattro a dir parolacce e minacciare, mentre la Hepburn gioca tutte le corde, dalla nostalgia tenerezza (che le riesce male), alla perfidia (assai bene), all'astuzia dell'intrigo (in questo genere tutti sono eguali).

Riccardo Redi

GOODBYE COLUMBUS (La ragazza di Tony)

r.: Larry Peerce - **s.:** da un romanzo di Philip Roth - **sc.:** Arnold Schulman - **f.** (technicolor): Gerald Hirschfeld - **m.:** degli Association, registrate dalla Compagnia Generale del Disco - **scg.:** Manny Gerard - **mo.:** Ralph Rosenblum **int.:** Richard Benjamin (Tony), Ali Macgraw (Brenda), Jack Klugman (Mr.

Patimkin), Nan Martin (Mrs. Patimkin), Michael Meyers (Ron), Lori Shelle (Julie), Royce Wallace (Carlotta), Sylvie Strauss (Zia Gladys), Kay Cummings (Doris) - **p.:** Stanley R. Jaffe - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Paramount.

Larry Peerce è così giunto al suo terzo film dopo *One Potato, Two Potato* (*La dura legge*, 1964) e *The Incident* (*New York: ore 3 - L'ora dei vigliacchi*, 1967). Nel frattempo avrà continuato ad occuparsi di televisione, perché la sua provenienza è appunto dalla regia televisiva. E si vede. Predilige infatti i drammi intersoggettivi, tipici dei « telefilm », di cui si ha una gamma vastissima che può andare dal *Marty* di Paddy Chayefsky alla nostrana *Famiglia Benvenuti* di Alfredo Giannetti. Giunto al cinema attraverso una produzione indipendente, letteralmente raccogliendo i soldi tra i suoi amici, Peerce nel suo primo film affrontò il problema razziale da un'angolazione del tutto particolare, il matrimonio tra un negro e una bianca, osteggiato dalla famiglia di lui, che si conclude pateticamente con l'assegnazione della figlia della donna al precedente marito bianco in virtù di una sentenza iniqua, appunto, razzista. Nel secondo film sembra che gli interessi del regista si allarghino affrontando il tema della violenza, ma anche questo problema sociale così scottante viene circoscritto all'avventura di una notte folle di due uomini dallo squallido inizio e dalla tragica conclusione. L'uomo, dunque, colto in alcuni momenti emblematici in una ben individuata società, è al centro degli interessi di Peerce, e in tempi in cui la coerenza con un proprio mondo interiore è cosa rara, bisogna dargli atto di questo, augurandoci che continui senza scendere a compromessi troppo umilianti.

Ci troviamo, lo avrete capito, in quella categoria di film che, per una sorta di convenzione dai contorni molto indistinti, vengono indicati come « medi », ma dove l'elemento distintivo assume caratteri decisamente positivi con una nota di rimpianto per la loro scarsità. Qualcuno ha anche parlato di « film medio ideale » che è qualcosa di più ma proviene sempre dalla categoria dell'« onesto artigiano ». Ed è in questo ambito che intendiamo collocare *La ragazza di Tony,* appunto perché pur non contravvenendo apparentemente alle « regole del gioco », porta avanti un discorso in cui la sensibilità nel descrivere certe situazioni non scade mai nel convenzionalismo sentimentale, ma tiene i piedi ben saldi nel travaglio quotidiano e non fornisce soluzioni precostituite sempre ipocrite e inautentiche. Un film, dunque, onesto e sincero, qualità che sono state apprezzate dal pubblico giovanile americano che è accorso in massa a vedere il film, decretandone così il successo commerciale e rivoluzionando i progetti di parecchi ufficisoggetti che si saranno certamente buttati su questo tipo di storie per sfruttare l'occasione fino all'ultimo dollaro.

La storia non presenta caratteri di sconvolgente originalità, ma narra di un rapporto d'amore comune a molti film. La ragazza è Brenda, figlia di borghesi ebrei arricchiti di New York, che inizia un *flirt* con un ragazzo, Tony, appunto, Neil nel libro di Philip Roth « Goodbye, Columbus » da cui è stato tratto il film che, nell'originale, ha lo stesso titolo. Il rapporto diventa via via sempre meno epidermico, fino a sfociare in una passione amorosa totale a cui fa da contrappunto una sottile polemica sulle rispettive concezioni della vita. Brenda è inserita in un contesto familiare che, come tutti i *parvenues*, ha eletto le regole del

vivere borghese nella loro intierezza senza alcun diaframma che ne riduca la portata, ma anzi se ne fa paladino e propugnatore. Tony invece vive con la zia Gladys perché i genitori si sono trasferiti nell'Arizona a curarsi l'asma, e ha un modesto impiego in una pubblica biblioteca. « Io non faccio progetti, io vivo », questa è la sua filosofia, e a suo modo, del tutto personale, contesta il sistema di vita americano ove l'uomo medio pianifica ogni cosa fin dalla nascita avendo come norma di vita la corsa al successo e al danaro. È evidente che su questo terreno si sarebbe sviluppato l'interesse maggiore del film, e infatti dopo infinite schermaglie che individuano sempre meglio i due mondi opposti, saranno questi ultimi ad avere la meglio e a sancire la separazione dei due giovani.

Caratterizzante, da questo punto di vista, è la figura del fratello di Brenda, Ron, diametralmente all'opposto, come tipo fisico e mentalità, da Tony: mentre quest'ultimo sottopone a verifica ogni cosa ed ha un atteggiamento critico nei confronti della realtà, Ron si lascia vivere, ascolta con una frequenza esasperante e maniacale il disco del congedo dall'Università intitolato, appunto, « Goodbye, Columbus », sposa una ragazza illibata (lo dice Brenda) ed entra nell'azienda paterna, « Cucine e lavandini Patimikn ». Frequenti pacche sul sedere di Tony fanno addirittura pensare a qualche deviazione nei suoi interessi sessuali, ma il regista non sviluppa e lascia la cosa allo stadio di semplice accenno. Completano il quadro familiare una signora Patimkin in evidente conflitto psicologico con la figlia, giovane e bella, che le ricorda continuamente la sua opposta situazione di donna; il padre — « alto, robusto, sgrammaticato e mangiatore formidabile » — pensa soprattutto al lavoro, indispensabile per mandare avanti la baracca con tutti gli agi del vivere borghese, ed ha un evidente debole per la figliola. Se da un lato, dunque, abbiamo un abbandono totale di Brenda nei rapporti affettivi con Tony, fa riscontro dall'altro una continua tensione sul piano delle idee che in entrambi i personaggi resta bloccata sulla difesa, sterile ed inconcludente, delle rispettive posizioni, o scelte, personali. È questo il limite intrinseco del film, e anche del libro; quello cioè di non sviluppare dialetticamente i due personaggi, che restano fedeli ai loro schemi, non riescono a decantare la situazione in cui si trovano, e scivolano addirittura su una puerile buccia di banana. La ragazza dimentica infatti, non involontariamente, il diaframma che serviva per i rapporti sessuali con Tony, nel cassetto della sua camera, provocandone il ritrovamento da parte della madre. Voluto o meno, questo fatto è risolutivo perché pone di fronte Brenda ad una scelta: o ritornare in famiglia, o iniziare una nuova vita con Tony. In effetti, però, Brenda aveva scelto da sempre la tranquillità borghese ed ovattata della sua famiglia, e il contrasto con Tony si rivela infine come un semplice puntiglio della ragazza che non è riuscita a « convertire » il suo ragazzo alla vita che intendeva continuare a fare. Mentre il personaggio di Brenda appare dunque bloccato in una eccessiva rigidità, quello di Tony è sostanzialmente debole, di una debolezza, se vogliamo, storica, perché è un personaggio nato nel 1959, l'anno in cui è uscito il libro di Roth, e non poteva certo tingersi dei colori più vividi dell'opposizione giovanile al sistema di vita americano, che sarebbe esploso solo nel '64 con inizio dall'Università di Berkeley. Un caso, dunque, di

eccessiva fedeltà ad un testo — e basta leggere il libro per rendersene conto — che falsa il rapporto con la realtà contemporanea, circoscrive il valore emblematico della vicenda narrata, ma non offusca le qualità registiche di Larry Peerce che si riconferma dotato di sensibilità ed acume psicologico, mentre rivela l'esordio di due giovani di indubbio talento, la bella Ali McGraw e Richard Benjamin dal volto pensoso.

Nedo Ivaldi

INFANZIA, VOCAZIONE E PRIME ESPERIENZE DI GIACOMO CASANOVA VENEZIANO

r.: Luigi Comencini - **s.:** Suso Cecchi D'Amico e Luigi Comencini - **sc.:** Suso Cecchi D'Amico - **f.** (technicolor): Aiace Parolin - **m.:** Fiorenzo Carpi - **scg. e c.:** Piero Gherardi - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Leonard Whiting (Giacomo Casanova), Maria Grazia Buccella (Zanetta), Senta Berger (Giulietta Cavamacchia detta Millescudi), Lionel Stander (Don Tosello), Tina Aumont (Marcella), Claudio De Kunert (Giacomo Casanova bambino), Cristina Comencini (Angela), Mario Peron (padre di Giacomo Casanova), Raoul Grassilli (Don Gozzi), Wilfrid Brambell (Malipiero), Silvia Dionisio (Mariolina), Mario Scaccia (Dottor Zambelli), Isabella Savona (Teresa), Elisabetta Fanti (Principessa Contarini), Sara Franchetti (Suor Lucia), Evi Maltagliati (Contessa Serpieri), Ennio Balbo (Mocenigo), Luciana Colosimo (nonna di G. Casanova), Gino Segurini (Don Mancia), Sofia Dionisio (Bettina), Umberto Raho (Vescovo) - **p.:** Mega Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Panta Cinematografica.

Accostandosi al personaggio storico di Casanova (1725-1798) e alle sue « Memoires » (un classico della letteratura erotica di ogni tempo), Comencini e i suoi collaboratori non hanno puntato allo sfruttamento degli aspetti più decisamente commerciali della ricchissima biografia del grande amatore; hanno invece preferito ricercare una spiegazione della sua personalità negli anni dell'adolescenza e della giovinezza. Era questa una strada difficile e impegnativa, che avrebbe potuto deludere le attese di quanti, affezionati alla convenzionale mitologia sovrappostasi in due secoli al personaggio reale, sarebbero stati sconcertati da un così radicale mutamento di prospettiva. In un regista sempre attento al rendimento commerciale dei suoi prodotti e alle prese con un investimento finanziario di notevoli proporzioni questa scelta non poteva certo arrivare fino alle estreme conseguenze: ma già essa era tale da sottrarre il film al pericolo del luogo comune e della banalità.

Dal compromesso tra queste diverse esigenze da conciliare è probabilmente derivata la suddivisione del racconto in due parti nettamente distinte e diversamente caratterizzate: parti che però consentono nello stesso tempo all'autore di cogliere i due momenti più significativi e caratteristici della « educazione sentimentale » del protagonista. La prima parte presenta Casanova all'età di otto anni: prima a Venezia, nella casa della nonna, e poi nel soggiorno a Padova. La seconda è invece ambientata dieci anni più tardi, quando, terminata la carriera scolastica e fattosi abate, Casanova tornò a Venezia per tentare i primi, maldestri passi nella carriera ecclesiastica.

La sceneggiatura è impostata sullo sviluppo del rapporto tra la personalità in formazione del protagonista e la società che gli sta intorno; così che la narrazione delle vicende di Casanova è quasi un pretesto per evocare

costumi e ambienti veneti del tempo. Ne è risultato un quadro suggestivo e composito, evidentemente basato su di un accurato lavoro preliminare di ricerca e di documentazione sulle fonti della storia e della cultura dell'epoca. Nella prima parte, dove si raccontano le peripezie di Casanova fanciullo, l'ambientazione poggia prevalentemente sulla ricostruzione di preziose atmosfere figurative, luministiche e scenografiche, con citazioni a volte testuali dai capolavori di Pietro Longhi, di Giambattista Piazzetta o del Canaletto, e con una galleria di personaggi e di macchiette di sapore goldoniano che danno l'esatta misura di un momento storico e di un clima morale.

Al di là dell'apparenza brillante e spensierata, questa società rivela a tratti un volto crudele. La prima lezione che Casanova apprende dalla vita è che i poveri sono in balia dell'arbitrio dei ricchi e dei potenti. Egli infatti può andare a Padova a studiare perchè il padre ha accettato di offrire la sua morte come spettacolo al nobile Giovanni Grimani e la madre si è prestata a far divertire suo fratello Alvise. A Padova poi lo attendono le cimici e la fame del miserabile convitto, i primi turbamenti d'amore con l'isterica e infedele Bettina, e il traumatizzante esempio del prete esorcista che abusa della pretesa indemoniata affidata alle sue cure.

Questi accenni tematici vengono maggiormente sviluppati nella seconda parte del film, dove la corruzione dei ricchi e del clero è esemplificata in termini ancora più espliciti e polemici.

Il giovane Casanova seguendo i consigli del precettore, ha abbracciato la carriera ecclesiastica per ambizione di potere e di ricchezza: i problemi di coscienza, gli scrupoli che gli nascono dalle imbarazzanti prestazioni richiestegli dal suo protettore sono superati con disinvoltura e, accettando le regole dell'ambiente, egli si prepara a diventarne un tipico esponente, nel meglio e nel peggio. Ma la sua condizione di ecclesiastico gli pone dei limiti, almeno formali, invalicabili.

E alla fine Casanova, passando definitivamente dalla classe degli oppressi a quella degli oppressori preferirà alla carriera del religioso quella meno impegnativa del libertino. Anche in questa seconda parte il film si giova di una sontuosa cornice figurativa. Ma vengono meno l'equilibrio, la sobria misura narrativa, l'incisività di notazioni che avevano sorretto tutta la prima parte, indubbiamente la più riuscita e interessante. Oltre al resto, il personaggio, a questo punto della sua storia, esigeva una più precisa definizione psicologica, uno scavo in profondità che non era forse alla portata di un autore come Comencini. Il racconto finisce così per disperdere le linee del discorso tematico in una serie di aneddoti più o meno piccanti, tra situazioni e figure a volte decisamente banali e convenzionali (come Giulietta e come la stessa Angela), meno vincolate all'epoca e all'ambiente. L'indulgenza a esteriori effetti spettacolari, a battute e scenette piccanti intorbida e quasi compromette lo sviluppo delle premesse poste nella prima parte e nega all'opera una vera compiutezza espressiva. In queste cadute ha forse anche il suo peso la sostituzione del volto mobile e intelligente dell'esordiente Claudio De Kunert con quello troppo « morbido », opaco e moderno di Leonard Whiting (il Romeo di Zeffirelli).

Alla resa dei conti quindi il film ha un senso e un interesse soprattutto

per l'omaggio che esso rende a tutto un mondo artistico e culturale che ben raramente è stato trasposto sullo schermo con tale eleganza e proprietà. Da questo punto di vista l'impresa di Comencini è di tutto rispetto: anche per merito degli ottimi dialoghi (che conservano le deliziose cadenze del dialetto veneziano), delle sapienti e colte invenzioni nelle scenografie e nei costumi, e dei suggestivi effetti cromatici ottenuti dalla fotografia di Aiace Parolin.

Aldo Bernardini

GIOVINEZZA, GIOVINEZZA

r.: Franco Rossi - **sc.:** dal romanzo omon. di Luigi Preti - **sc.:** Vittorio Bonicelli, F. Rossi - **f.:** Vittorio Storaro - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Giancarlo Bartolini Salimbeni - **mo.:** Giorgio Serralonga - **int.:** Alain Moguy (Giulio), Roberto Lande (Giordano), Katia Moguy (Mariuccia), Antonio Centa (padre di Giordano e Mariuccia), Olimpia Carlisi (Olimpia), Colomba Ghiglia (Laura), Guido Alberti (avv. Milazzo, principale di Giulio), Leonard Manzella, Alessandro Haber, Piero Gerlini, Giuseppe Faggioli, Angeli Torello, Marcello Portesi, Sandro Gronfan, Claudio Trionfi, Giancarlo Baldini - **p.:** Elio Scardamaglia, Ugo Guerra per la Daniel Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Titanus.

A Franco Rossi la critica italiana non ha forse ancora fatto il credito che merita la sua coerenza di autore impegnato sul filo di una ricerca personale, addirittura in prima persona, in una lunga serie di trepide variazioni sul tema. Né ci sembra questo il momento più propizio alla rivalutazione di un regista perennemente isolato: *Giovinezza giovinezza* è davvero una di quelle barche controcorrente, spinte indietro senza posa nel passato, di cui parlava Scott Fitzgerald. Mentre il nostro cinema si è fatto metastorico e allusivo, tende alla favola e al mito in un distacco dalla contemporaneità, Rossi accentua la fedeltà alla storia recente come autobiografia di una generazione. Più che al romanzo omonimo di Luigi Preti citato come referenza letteraria, il film fa pensare alle delicate e sofferte notazioni del migliore Bassani. Si tratta, infatti, di un'elegia ragionata sui ragazzi del Guf, che prende le mosse dalla proclamazione dell'impero mussoliniano e arriva all'imminenza dell'armistizio: un arco di sei o sette anni dei quali il regista riesce a ritrovare toni e sentimenti ben riconoscibili da chi li ha vissuti o anche soltanto sfiorati.

Nell'evocazione è tuttavia innervato il motivo perenne della poetica di Rossi: il conflitto fra genitori e figli, un punto sul quale il film salda i problemi di ieri a quelli di oggi rivelandosi per i più attenti un utile terreno di confronto. Fu un cattivo padre il gerarca fascista che creò nel figlio il complesso del privilegiato; ma non fu giusta neppure la decisione del padre antifascista che tacque le proprie idee al figliolo per non creargli problemi. Forse non esistono buoni padri come ha scritto Sartre in *Le parole*; e potrebbe essere questa l'epigrafe del film.

Asciugato in un'ora e mezza da un precedente montaggio di oltre tre ore, *Giovinezza giovinezza* profonde con generosità il suo carico di situazioni-ricordo, tutte esatte, tutte perfettamente rivissute nel clima di un'epoca. Però non si pensi a un film sentimentale: lo sceneggiatore Vittorio Bonicelli e il regista Franco Rossi hanno fatto opera critica nei confronti del passato, l'hanno sottoposto al vaglio della riflessione più severa. Se l'opera

ha un'incrinatura, la si avverte nella parte concluiva: dove il disegno fino allora perfetto dei personaggi denuncia qualche impazienza o magari la fretta di concludere. Si tratta comunque di un bel film, finemente fotografato in un bianco e nero ormai inconsueto dall'operatore esordiente Vittorio Storaro, e interpretato senza ipoteche divistiche da un gruppo di interpreti poco noti. Se ne riparlerà ancora tutte le volte che il discorso porterà all'esame delle giovani generazioni sotto la scure del fascismo.

Tullio Kezich

SIMON BOLIVAR

r.: Alessandro Blasetti - **s.:** José Luis Dibildos - **sc.:** John Melson, J. L. Dibildos, Enrique Llovet, Rafael Mateo - **rielaboraz.:** A. Blasetti - **f.** (franscope 70 mm., eastmancolor): Manuel Berenguer - **m.:** Carlo Savina e Ademaro Romero - **scg.** e **c.:** Eduardo Torre de la Fuente - **e.s.:** Antonio Molina - **mo.:** Antonio Ramirez e Tatiana Morigi Casini - **r. II unità:** Lionello De Felice - **superv. e consul. storica:** Jorge Campos - **int.:** Maximilian Schell (Simon Bolivar), Rosanna Schiaffino (Consuelo Hernandez), Francisco Rabal (José Antonio), Manuel Otero (Miguel Diaz), Elisa Cegani (Conchita Moreno Diaz), Fernando Sancho (Fernando Gonzales), Julio Peña (señor Hernandez), Conrado Sanmartin (gen. Fuentes), Luis Davila (Carlos), Manuel Gil, Angel Del Pozo, Sancho Gracia, Tomas Enriquez, Mirella Panfili - **p.:** Alfredo Bini per la Juppiter Generale Cinematografica-Finarco/Productores Exhibidores Films - S. A. Pefsa - **o.:** Italia-Spagna, 1969 - **d.:** I.F.C.

Il discorso sulla maturità di molti registi che hanno dato tanto per il passato, è sempre attuale. A ogni stagione abbiamo una delusione, seguita quasi sempre da dichiarazione dei registi interessati i quali affermano che non faranno più del cinema. Invece continuano a farlo. Più o meno bene, più o meno male.

Simon Bolivar di Blasetti è su quella linea storica che ha distinto in tanti anni di serio lavoro le fatiche di questo nostro regista sempre interessante ed importante: importante per la serietà che egli mette nel suo lavoro, e per essere conseguente con la propria visione della storia e della vita dei singoli. Tuttavia *Simon Bolivar* non è *1860*: è un film piuttosto stanco, soprattutto mal recitato e guidato con mano assai discontinua. Si notano certi sprazzi della bravura di Blasetti, certa asciutezza di ritmo, ma buona parte del film potrebbe essere eliminata senza recar danno all'insieme.

Blasetti dunque è in crisi? No, semplicemente è un regista che ha dato troppo per il passato e che ha esaurito probabilmente la propria parabola espressiva. Ciò non toglie che di fronte a soggetti migliori, che egli senta con maggiore forza, non riesca a dare qualcosa di più incisivo e forte. Stavolta, ci è sembrato sfasato e monocorde.

D'altra parte le ragioni della stanchezza di diversi registi grandi nel passato, sta anche e soprattutto nelle mutate condizioni sociali e politiche dei paesi in cui si trovano a lavorare. (L'arte non è mai un fenomeno isolato. Nasce da un *humus* storico ben complesso e circostanziato).

Per parte sua Blasetti ha sempre guardato ai valori spirituali della vita e della società. Ora si sta attraversando un periodo di forti cambiamenti, le incrinature sono assai forti anche dove sembrava che non potessero mai

esistere il dubbio o la reticenza, insomma le cose stanno cambiando, il cattolicesimo ha tentato mutamenti nelle proprie strutture, a volte con esiti addirittura controproducenti. La società italiana, da campagnola e patriarcale, si sta facendo cittadina ed industriale. I sentimenti *eterni* a volte son visti come retorica. Nel film di Blasetti certa bontà, certa generosità, certo altruismo, *qualità* positive dei suoi film migliori (tra cui io metterei anche *Fabiola* che mi è sempre sembrato un buon film, mal capito da parte della critica e dunque sottovalutato) rischiano di sembrare anacronistici se non ridicoli: e tanto più anacronistici perchè la nostra società laica nòn vuole più credere a quei determinati valori.

La strada del vero film storico è difficile da seguire fino in fondo. Blasetti ci è arrivato fino a un certo punto. Poi non è stato in grado di attuare le sintesi felici di un Rossellini. Noi vediamo del resto che i registi più giovani e agguerriti, quando scelgono trame a carattere storico, o fanno della ironia (Richardson: la distruzione del mito ne *I seicento di Balaklava*) oppure tentano spietatamente e angosciosamente di ricreare una sintesi, di abbandonare tutti gli aneddoti che possano far spettacolo e disturbare la visione globale dell'insieme: Jancsó, per esempio, che nel campo del film storico è al momento l'uomo di punta del cinema internazionale, elimina tutto quanto può essere contro quella idea della storia, insegue un ideale di rarefatta purezza formale che è poi la stessa visione della storia trasformata in cinema. E' quel che faceva in altri temi e forme Rossellini al tempo di *Paisà*. Mentre poi Rossellini con *Viva l'Italia!* ha dato risultati discontinui, salvandosi però con quell'amore per la didascalia, per l'informazione, per il documento e il documentario, che resta la sua qualità più sincera e fattiva; e che lo rende sempre un grandissimo regista: basta vedere quel magnifico *La presa del potere da parte di Luigi XIV*.

Simon Bolivar ha molti dei difetti del Blasetti di maniera e d'altronde, ripeto, giunge in un momento in cui la nostra società (laica, dei consumi, neo-capitalista, eccetera eccetera) non vuole vedere film del genere, perchè li trova superati, li trova vecchi. E scambia tema con linguaggio. Cioè: film del genere fatti in modo diverso sarebbero sempre attuali, il fatto è che le idee di Blasetti sul film storico sono rimaste a diversi anni fa, non si sono rinnovate, e quindi è il suo film che ora ci sembra gracile e spaesato, dato che la società cambia vertiginosamente giorno per giorno, senza respiro, con ansiosa corsa: così da una parte sembra un atto di coraggio questo di Blasetti di voler girare un film come *Simon Bolivar;* dall'altra, abbiamo il dubbio che egli abbia agito un po' alla leggera, che abbia scelto una trama di certa congenialità senza tuttavia sforzarsi di dare di più.

Ora siamo in una condizione particolare: il cinema si rinnova, cerca temi sempre nuovi al passo con la società. Il critico di cinema dovrebbe veder tutto, tenersi informato su di tutto; e dovrebbe scrivere sempre meno: dato che quel che scrive oggi, tra tre mesi potrà sembrare — o essere — superato. Non capita a tutti, del resto?

Giuseppe Turroni

GYPSY MOTHS, The (I temerari)

r.: John Frankenheimer - **s.:** da un romanzo di James Drought - **sc.:** William Hanley - **f.** (metrocolor): Philip Lathrop - **f, riprese aeree:** Carl Boenisch - **e.f.s.:** J. McMillan Johnson, Carroll L. Sheppird - **m.:** Elmer Bernstein - **scg.:** George W. Davis, Cary Odell - **mo.:** Henry Berman - **int.:** Burt Lancaster (Mike Rettig), Deborah Kerr (Elizabeth Brandon), Gene Hackman (Joe Browdy), Scott Wilson (Malcolm Webson), William Windom (V. John Brandon), Bonnie Bedilia (Annie Burke), Sheree North (cameriera), Carl Reindel (pilota), John Napier (Dick Donford), Ford Rainey - **p.:** Hal Landers, Bobby Roberts per la M.G.M. - **o.:** USA, 1969 - **d.:** M.G.M.

Ecco un film di indubbia matrice letteraria, tra Sinclair Lewis e William Faulkner: per un verso accoglie, aggiornandole, le antiche suggestioni di *La via principale;* per l'altro si rifà al clima di *Oggi si vola.* E' la cronaca provinciale dei casi di tre paracadutisti da fiera piovuti in una qualsiasi Bridgeville, USA, a ridosso del 4 luglio festa nazionale. Gli uomini volanti vengono ospitati da una coppia borghese, marito e moglie senza figli, e dal contrasto fra le rispettive mentalità si evidenzia il tema del film. C'è anche una seconda storia di tessuto psicoanalitico, che fa i conti con una maternità mancata e una ricerca frustrata della paternità: ma è la situazione meno convincente. Il problema di fondo sta altrove: per chi si lancia nella vita c'è un momento in cui bisogna aprire il paracadute?

La risposta è ambigua: mentre da una parte si celebra lo stoicismo quasi suicida di Burt Lancaster, dall'altra le leggi un po' ipocrite della conservazione giocano a favore di Deborah Kerr. Dopo quelle di Lewis e di Faulkner, si stende sul film l'ombra di Ernest Hemingway: è impossibile non pensare al vitalismo dei suoi maturi eroi, scottati dall'esistenza ma ancora in grado di combattere l'ultima battaglia in un mondo grigio e uniforme che non ha bisogno di uomini coraggiosi e tradisce anzi un certo fastidio per le bravate. I tipi tosti che combatterono le guerre non ancora del tutto tecnologiche, i drogati del rischio individuale, i fegatacci un po' esibizionisti sono destinati a scomparire: o meglio ad autodistruggersi prima di venir sconfitti dalla decadenza fisica o dall'arteriosclerosi.

Burt Lancaster ha l'età (56 anni) e il passato per assumersi il gravame di un simile bilancio; e un coraggio pari al suo mostra Deborah Kerr, che a 47 anni si lascia sorprendere per la prima volta in una scena di nudo integrale. Due vecchi combattenti che non hanno ancora risolto il nevrotico conflitto da cui li trovammo attanagliati in *Da qui all'eternità* (1953). John Frankenheimer è un regista abbastanza intellettuale per sommare anche certe suggestioni autobiografiche alla vicenda che racconta: da ciò l'inconsueto tono fra patetico e tragico delle migliori pagine di questo film diseguale. Ottime, naturalmente, le sequenze del carnevale aereo in una cornice che può essere solo americana e cinematografica al cento per cento.

Tullio Kezich

TO', E' MORTA LA NONNA!

r.: Mario Monicelli - **s.:** Luisa Montagnana - **sc.:** L. Montagnana, Stefano Strucchi, Luigi Malerba - **f.** (technicolor): Luigi Kuveiller - **m.:** Pietro Piccioni - **scg.:** Paolo Tommasi - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **int.:** Sirena Adgemova (Sparta), Carole André (Claretta), Wanda Capodoglio (la nonna),

Peter Chatel (Guido), Valentina Cortese (Ornella), Luigi De Vittorio (Don Mario), Riccardo Garrone (Galeazzo), Vera Gherarducci (Gigliola), Raymond Lovelock (Carlo Alberto), Giorgio Piazza (Italo), Helena Ronée (Titina), Gianni Scolari (Carlo Maria), Sergio Tofano (il nonno), Giuseppina Cozzi, Gastone Pescucci - **p.:** Franco Cristaldi per la Vides Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Columbia Ceiad.

Lo scriveva poco tempo fa Pasolini ad Arbasino, autore del *pastiche* intitolato *Super-Eliogabalo*: si sa rider male. Forse, si vuol ridere, ma non si trova il giusto verso, quell'armonia per cui l'*humour* diventa un fatto esistenziale, una prova di vita, anche un atto di coraggio.

Lo pensavo ieri vedendo, di Pasquale Festa Campanile, *Dove vai tutta nuda?* (per quanto questo Monicelli, senza infamia e senza lode, può proporci di continuo confronti, sia pure tristi, su quel che il regista ha dato in passato, in modo discontinuo ma appassionato): molti nostri registi che vogliono far ridere, che vogliono tentare la via della commedia un tempo definita sofisticata, dovrebbero vedere attentamente, studiare per filo e per segno, i film che i registi americani facevano e fanno in tal campo: quella leggerezza, quel taglio esatto delle scene e soprattutto quel rendere tipici, personaggi che sono della società e non dell'aneddoto, non del costume divulgato da un facile qualunquismo, da settimanali andanti, o solo a parole spregiudicati e vivi.

Obbligati su una sedia, legati come Alfieri, e costretti a vedere i vecchi film di Lubitsch, La Cava, Hawks, Preston Sturges e chi più ne ha più ne metta (sono tantissimi, è vero), i giovani registi che hanno il senso dell'*humour* ridotto al minimo indispensabile, acquisterebbero perlomeno quel senso della forma, quel rispetto per le glorie passate che permetterebbero loro di rimodernare schemi tradizionali, rendendoli nostri e attuali.

Il film di Monicelli non fa ridere molto come del resto il precedente *La ragazza con la pistola,* per quanto abbastanza scorrevole, aveva tante delle caratteristiche sopra elencate: quella incapacità di alzarsi dal livello medio, e nello stesso tempo la pretesa di fare qualcosa di diverso, di acuto, di insolito e, quindi, di decisamente spassoso.

Monicelli ha una vasta esperienza alle spalle, in materia, c'è stato un momento in cui era il *non plus ultra,* in Italia, in fatto di comicità, dato che da Comencini c'era da sperare a volte sì e a volte no, e che da altri non era il caso di pretendere l'impossibile.

Il cinema è sempre una faccenda di costume e il costume è legato allo sviluppo sociale ed economico di un paese. In una nazione come la nostra, cresciuta, anzi gonfiata a dismisura, all'improvviso, come la rana della favola che vuol diventare bue, il comico è vincolato da una parte a pregiudizi (è il caso di dirlo) *razziali,* regionali: tanto è vero che un lombardo non capisce l'umorismo di un napoletano, e un romagnolo si dà quasi a coltellate con un toscano.

La reazione culturale favorisce, ovviamente, questo vecchio aspetto sociologico ed etnografico. Se ci fossero in giro tanti *Serafino* (un film che vorrebbe far ridere e che fa ridere, tuttavia, involontariamente, come una vecchia copertina 1948 della *Domenica del Corriere* illustrata da Beltrame) tanti potrebbero dormire i loro sonni tranquilli.

Altro aspetto del problema politico-sociale è quello relativo alla industrializzazione e alla progressiva america-

nizzazione dell'Italia degli ultimi dieci anni (si sono fatti veri passi da gigante, in avanti, certo).

Questa abnorme crescita ha portato dislivelli culturali piuttosto rimarchevoli e basta per questo vedere l'ondata della stampa e del cinema erotici o pseudoerotici. Sembra che gli italiani abbiano avuto millenni di repressione in tal senso.

Il cinema così detto comico (con elegante eufemismo) è un aspetto sia pure laterale di tale situazione. Si ride di tutto, e si ride male. Ha ragione, questa volta, Pasolini. Si ride quando si dovrebbe star zitti, si parla con accenti di saccenteria e di falso intellettualismo quando invece si dovrebbe ridere. Si ride per esempio agli accostamenti fotografici de *Il borghese*: l'aneddoto qualunquistico prende parvenza di documento.

La grande guerra di Monicelli dato alla tv nostrana è stato un grosso successo, e si spiega questo ridere davanti a un fatto storico che Kubrick aveva espresso con ben altri accenti.

C'è l'alibi: passare sotto specie di riso quel che non si può dire con la parola sferzante, dura e inequivocabile.

Ma c'è riso e riso: questo dell'ultimo film di Monicelli mi sembra inutile, non al livello di Festa Campanile ma gratuito appunto perchè non nato da una situazione sociale e politica che lo permetta. Un riso astratto. Quando Hawks fa le sue commedie sofisticate implica un sacco di problemi, di personaggi *tipici*. In questa villa descritta da Mario Monicelli ne succedono effettivamente di tutti i colori, ma si è nell'astratto, nel *divertissement* fine a se stesso, nella anti-storia. Non è colpa di Monicelli. Manca una vera società borghese italiana. Dice Moravia: la borghesia italiana è quasi analfabeta. A giudicare dai film davanti ai quali si diverte, è forse il caso di dire che Moravia ha colto nel segno.

Che fare? Cambiare genere? Ma no, il cinema è quello che è. Monicelli domani potrà darci un film molto più bello. Ritengo che quest'ultimo sia tra i meno interessati della sua fortunata carriera. Trovando un soggetto congeniale, potrà dare molto di più. Oggi, s'è fermato.

Giuseppe Turroni

I DUE KENNEDY

r.: Gianni Bisiach - **o.:** Italia, 1969.
V. altri dati a pag. (46) *del n.* 9/10, *1969.*

Personalmente riteniamo che il film di montaggio non abbia ancora esplorato tutte le sue possibilità. Basti considerare gli orizzonti che si schiuderebbero a tale genere di film qualora essi venissero concepiti alla stregua di *collages*. Per quanto ne sappiamo, tentativi del genere sono stati fatti soltanto dal New American Cinema: in particolare nei brevi e divertenti film di Bruce Conner. Un altro settore pressoché inesplorato del film di montaggio è quello dell'opera didattica. La critica cinematografica, per esempio, potrebbe trovare un'efficace via di comunicazione nel crito-film. Finora, però, i film di montaggio hanno pescato il materiale quasi esclusivamente negli archivi dei cinegiornali: la storia, l'attualità politica sono stati il loro pressoché unico alimento. Inoltre, bisogna tener presente che argomenti del genere trovano oggi nel video una destinazione più agevole e pratica della sala cinematografica. Ciò spiega le fortune calanti di un filone che pure ebbe negli anni sessanta il

suo momento di popolarità (*Mein Kampf* di Erwin Leiser e *All'armi! Siam fascisti!* del trio Del Fra, Mangini, Micciché). *I due Kennedy* non è riuscito a smentire questo calo commerciale, sebbene avesse dalla sua una carta in più da giocare, potendo far credere al pubblico di avergli riservato qualche fotogramma segreto ed inedito sull'attentato di Dallas, tale da scardinare con una testimonanza inoppugnabile la tesi del rapporto Warren. Bisiach non ha sfruttato l'occasione perché in realtà egli non aveva in mano niente: nulla di più, almeno, di quanto era già stato detto e mostrato in innumerevoli servizi giornalistici, televisivi ed anche cinematografici. Sotto l'aspetto dell'etica professionale, il suo è stato un comportamento ineccepibile; resta il fatto però che al film è mancato quel margine di imprevedibilità (quel « grado di entropia », se vogliamo adottare i termini in uso nella teoria dell'informazione) che avrebbe risuscitato l'interesse del pubblico intorno ad un avvenimento sviscerato in tutte le sue componenti e a personaggi universalmente noti. Si potrà obiettare che un consuntivo così completo della complessa vicenda dei due fratelli, non lo si era mai visto né sullo schermo né tanto meno sul video dove, tra l'altro, il suo franco discorso politico avrebbe trovato ostacoli forse insormontabili. Ciò, tuttavia, non è stato sufficiente a portare la gente al cinema, sicché il film, dopo alcune settimane, è praticamente scomparso dalla circolazione.

Parrà che diamo troppo peso ad elementi di solito ritenuti estranei alla valutazione critica dei film, ma *I due Kennedy* è prima di tutto un saggio di giornalismo cinematografico e, com'è noto, in campo giornalistico, il valore del testo non è sufficiente da solo a determinare il valore del servizio, che dipende anche dal titolo, dalle foto e dall'impaginazione. Qualcosa, dunque, non ha funzionato nel servizio cinematografico di Bisiach, vanificando i suoi non indifferenti pregi di concisione, chiarezza e lucidità.

Callisto Cosulich

IL TEATRO DI PROSA

L'ORLANDO FURIOSO

di Ludovico Ariosto; **rid.:** Edoardo Sanguineti - **r.:** Luca Ronconi.

V. altri dati a pag. (50) *del n.* 9/10-1969.

Benché si citi ad ogni piè sospinto il Living oppure Grotowski oppure Barba, il superamento del diaframma palcoscenico-platea, la messa in questione del ruolo del pubblico come spettatore passivo ha sue radici in una tradizione italiana di ricerca e di rappresentazione. Il Pirandello di *Questa sera si recita a soggetto* — e siamo nel 1930 — comincia lo spettacolo facendo agire gli attori nel foyer del teatro mescolati agli spettatori veri che stanno entrando e via via porta l'azione sul palcoscenico e poi rimescola gli attori al pubblico nell'intervallo. Più discutibili certe strutture drammaturgiche escogitate da Fabbri, come quella di *Processo a Gesù* oppure del *Confidente*, che fingono l'« happening » senza però prevedere un vero e creativo intervento del pubblico; ma pure, in anni in cui il nostro teatro era ancora fermo alle strutture tradizionali, costituirono tentativi di rottura.

Luca Ronconi e Edoardo Sanguineti, con *L'Orlando furioso*, hanno praticato un'operazione radicale e perciò interessantissima: un far vivere le ottave ariostesche — quali sono, salvo piccoli adattamenti per renderle recitabili, vale a dire il passaggio dalla terza alla prima persona (« il personaggio, anziché essere descritto, si descrive ») — in uno spazio teatrale insolito, che pretende, assai più che non chieda, di essere qualunque luogo salvo una sala propriamente teatrale (ed ecco, a Spoleto una chiesa, a Milano il sagrato di Piazza del Duomo, a Roma il Palazzo dello Sport poi il Palazzo delle Esposizioni). Gli spettatori, che ancora agli spettacoli del Living stanno seduti nella loro poltrona e fuoriescono dalla « contemplazione » perché vengono « aggrediti » dagli attori che scendono al loro fianco, qui stanno in piedi e sono obbligati al meccanismo scenico policentrico (un policentrismo senza centri d'attenzione fissi, bensì di continuo mutanti) a camminare seguendo un attore che recita muovendosi, a spostarsi per l'arrivo di una macchina di guerra, a fermarsi imprigionato dalla magia di Agramante che cala sugli attori quanto sul pubblico il castello che li taglia dall'esterno. Dice il regista: « Lo spettacolo vuol porsi come *quiz*, come *test* » citiamo dal colloquio Ronconi-Sanguineti pubblicato su « Sipario »

del giugno-luglio scorso), « di fronte al quale non sarà più possibile dire « mi piace, non mi piace », ma solo accettare o rifiutare, scegliere di stare *dentro* o *fuori* ». E difatti, come abbiamo constatato alla replica cui abbiamo assistito, alcuni spettatori, ed anche abbastanza quanto a numero, dopo le prime battute ed i primi spostamenti, si arrampicavano sulla gradinata e si sedevano. Ma a quel punto, ogni capacità di giudicare e di capire era loro preclusa dall'essersi tagliati fuori dal gioco, che ha pure delle sue regole.

Perché Ariosto? La tentazione di trasporre in forma scenica romanzi e poemi non è infrequente fra la gente di teatro, e si sa, per stare al recente, dell'esperimento dantesco di Orazio Costa. Tuttavia Ariosto offre agganci non generici ad una rappresentazione di tipo nuovo: la fantasia trasfiguratrice dei fatti storici, la varietà di elementi, dall'epica dell'assedio di Parigi al romanzo d'amore all'intermezzo comico all'avventura alla tragedia. Questo come materia. E quanto a forma, sostiene Sanguineti, a differenza, che so, di un Tasso, « c'è un pubblico davanti alle ottave dell'Ariosto, e c'è *una voce che dice*, anzi c'è una polifonia organizzata immediatamente nel testo. E qui sta il movimento drammatico intrinseco nell'ottava ».

Due dunque erano le mète propostesi da Ronconi e Sanguineti. Da un lato, un'azione scenica rivolta a coinvolgere il pubblico in misura totale, come mai si era fatto prima. Mentre le tecniche di un Grotowski o dell'Open o del Living « continuano a fondarsi sulla *contemplazione*, su qualcosa che *si può vedere*, per noi occorre oltrepassare del tutto la situazione teatrale, portarci verso il *vissuto* ». Di più, il pubblico — ed è questo il punto più discutibile di tale poetica — ha un rapporto totale con lo spettacolo in quanto totalità, dato che il singolo, di fronte alle molte azioni contemporanee, dovrà per forza sceglierne una e perder l'altra o le altre, insomma non potrà vedere tutto. Questo nei confronti del pubblico, ed è l'aspetto sul quale si è maggiormente intrattenuta sin qui la critica. Ma il teatro, pur svincolato dalla schiavitù tradizionale alle forme chiuse e al testo che tali forme esigeva, non può ridursi a puro giuoco, quindi un poema indiscusso nei suoi esiti poetici come quello ariostesco non poteva, pena l'ingresso a vele spiegate nel regno alla moda del « kitsch », essere abbassato a pretesto. Dal lato del rapporto con l'opera letteraria si colloca la seconda mèta perseguita da Ronconi e Sanguineti: il servirsi di detta opera non come oggetto da divulgare, secondo le ricette di tanto teatro letterarieggiante, che presenta un « digest » facilitato e impoverito, per pubblici pigri, di un classico della narrativa o della poesia, bensì una rappresentazione « sui generis » che ne favorisca la lettura « interna », l'illuminazione critica. Direi che è questo l'interesse maggiore della sperimentazione ronconiana.

Ricordiamoci il precedente chiarificatore del cinema e dei documentari « d'arte ». Per lungo tempo, ed anche con buoni esempi come quelli di Emmer e Gras, il cinema servì a « divulgare » le opere delle arti figurative, facendole vedere, illustrandole, cercando di farle « muovere » con opportuni movimenti di macchina. Toccò ad un critico d'arte, non ad un cineasta di professione, Carlo Ludovico Ragghianti, intuire che il mezzo cinematografico avrebbe potuto, in determinati casi, in virtù del suo carattere figurativo, mutarsi non già in stru-

mento di divulgazione bensì di ricognizione, di autentica indagine critica, assai meglio che il tradizionale libro scritto, ripercorrendo le componenti strutturali delle opere, distinguendo il piano « figurale » da quell'altra cosa che è, si sa, il piano « figurativo ». Esempi eccellenti furono il « critofilm » dello stesso Ragghianti su Michelangelo e quello di Stefano Roncoroni e Paolo Portoghesi sul Borromini. Ora, Ronconi e Sanguineti han voluto servirsi del mezzo scenico per « un vero e proprio saggio critico sull'*Orlando* ariostesco » grazie al quale, « attraverso un lavoro di analisi e di sintesi, si mostra e si chiarisce come *è fatto* il poema, qual è la sua *sistemazione* ».

Esemplifica Sanguineti: la « simultaneità di tempo » che caratterizza la rappresentazione, con più azioni contemporanee in vari angoli dell'immenso spazio scenico traduce in termini teatrali il « romper le fila e riprenderle » della narrazione ariostesca, e non è semplice traduzione ma lettura critica, che evidenzia « l'artificio tecnico su cui il poema è costruito ». E aggiunge Ronconi, per sottolineare come la loro rappresentazione aiuti un effettivo intendimento della struttura del testo: « Le *novelle*, le *narrazioni* che noi abbiamo disposto nei punti cronologici in cui in effetti si svolgono, assumono un rilievo che comunemente sfugge al lettore, portano in luce il loro carattere di assoluta *contemporaneità* e *simultaneità* reciproca. E tra le diverse novelle, smontate e disposte parallelamente, si riconoscono equilibri e corrispondenze che sfuggirebbero al lettore ».

Lo spettacolo che è scaturito dalle premesse sopra riportate è nel complesso affascinante. Rinunciando ai facili orpelli di una messinscena magica e fatata, ci si è ricordati che la parola poetica è in certi casi, nei casi cioè in cui è veramente tale, insostituibile, e non si è ad esempio fatto un ippogrifo che, con trucchi vari e possibili, sembrasse una apparizione fatata bensì si è usato un trespolo che vale come indicazione; e così, i cavalli, che un regista magniloquente inizio di secolo alla David Belasco avrebbe voluto veri, sono anch'essi schematici trespoli di legno. Il corporeo, il fisico che la rappresentazione aggiunge al testo, in sostanza, non sono integrativi (una assurda integrazione) dei versi ariosteschi, ma indicativi per lo snodarsi dell'azione, supporti al movimento dei personaggi. Quando dal puro suggerimento si passa a scenografie naturalistiche (i due palcoscenici fronte a fronte al lato della pista), è invece per una seconda operazione di lettura critica, ricordare, attraverso fondali dipinti con rozza ingenuità ed una recitazione fattasi marionettistica, il fondo dei Cantàri che presiede al capolavoro ariostesco, riportare la rappresentazione in quei momenti (ma in quelli soli) al candore delle leggende cantate e mimate nelle piazze dai cantastorie e sfociate poi nelle imprese di Orlando quali le rappresentano, secondo un'antica radice culturale, i teatri dei pupi siciliani.

La linea dello spettacolo non è — volutamente — univoca: all'inizio il frammentarsi delle azioni è massimo, per provocare nel pubblico disabituato uno « choc » e imporgli un certo tipo di partecipazione che significa anzitutto scelta. Ma poi, via via che lo spettacolo si snoda, si concentra anche l'attenzione su nuclei drammatici unitari, ad esempio l'assedio di Parigi, di bellissimo effetto, che si dilata lungo la grande pista e coinvolge tutti portando lotte e combattimenti

fra spettatore e spettatore ed infine lasciando sul campo i morti in battaglia, od ancora la pazzia di Orlando, che al contrario raggruma il materiale scenico (gli elementi semoventi via via spostati a costituire piccole pedane di rappresentazione) al centro, ed è l'unico momento in cui si ricostituisce una sorta di palcoscenico tradizionale, anche spegnendo le luci e concentrando il fascio luminoso sull'attore che recita la sua « scena madre ». Un po' diverso l'impianto del castello incantato, che rende prigionieri insieme attori e spettatori, ma relegandoli a segmenti per cui uno o due attori si trovano stretti in cubicoli con non più di tre-quattro spettatori, con un tentativo di rapporto umano diretto, veramente oltre ogni barriera di scena, fra interpreti e pubblico. Qui la struttura, il luogo scenico sono unitari, ma nei singoli cubicoli si frammentano varie piccole azioni.

Pur doverosamente citando Edmonda Aldini e Luigi Diberti per la recitazione più aderente alle particolari esigenze di un parlare in versi, e la Aldini anche per aver afferrato come nessun altro il segreto della sottile « ironia » ariostesca, e poi Ottavia Piccolo, figurativamente — soprattutto — una Angelica da leggiadra fiaba, e l'ardore romantico del Medoro di Marzio Margine e l'impeto drammatico di Massimo Foschi e lo « humor » di Mariangela Melato o le gustose, tronfie caratterizzazioni di Cesare Gelli (che ricordiamo un tempo nell'avanspettacolo: ha fatto una bella e seria carriera), direi che, nella gamma di recitazioni non omogenee (fa parte anche questo della frammentarietà dello spettacolo?), tutti i numerosi attori vanno elogiati in blocco per il persuasivo risultato corale dell'insieme.

Ernesto G. Laura

GOLEM

di Alessandro Fersen - **Regia:** Alessandro Fersen.

V. altri dati a pag. (38) *del n.* 7/8, *luglio-agosto* 1969.

Storia e leggenda, terrori antichi e inquietudini modernissime, suggestioni rituali e allegorismo didascalico si incontrano (e si scontrano) in *Golem* di Alessandro Fersen, novità assoluta, unico spettacolo di prosa nel « Maggio Fiorentino » di quest'anno, con la regia dell'autore.

I personaggi storici sono rievocati nel clima confuso e insicuro di Praga verso la fine del millecinquecento: da una parte, l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo, sovrano incerto e nevrotico nella cui malinconia e nel cui frequente isterismo sembra specchiarsi la crisi del grande impero che è ormai prossimo al disfacimento, e i cortigiani (fra cui primeggia l'ambiguo alchimista consigliere Hyeronimus Scoto) che nel castello di Hradsin assecondano il sovrano stesso nelle sue fissazioni rivolte alle scienze naturali e soprattutto occulte, anziché agli affari di Stato, sino al punto di trasformare la reggia in una sorta di laboratorio aperto a maghi, astronomi e astrologhi di ogni provenienza; dall'altra parte, il gran rabbino Jehuda Lew Moreno Ben Bezal'El, detto il Maharal, cultore anche lui di pratiche magiche (fu il più famoso esperto della Kabbala) e come tale stimato dallo stesso imperatore, ma deciso a non barattare con gli onori della reggia il suo posto nella sinagoga e indotto a mettere infine a frutto le sue ricerche soltanto per offrire alla comunità ebraica, chiusa nel ghetto e assediata da un odio secolare, un'arma per difendersi dalle ricorrenti esplosioni dei « pogrom »

incitate dal fanatismo e da crudeli menzogne.

La leggenda prende il sopravvento sulla storia nel momento in cui, preannunciandosi un nuovo assalto dei cristiani al ghetto in occasione della pasqua ebraica, quando cioè tornano a diffondersi voci calunniose circa pretesi sacrifici umani che sarebbero compiuti nella sinagoga in funzione rituale, lo stesso rabbino, che inutilmente ha cercato di ottenere dall'imperatore un editto in condanna di tale odiosa propaganda antisemita e delle violenze che ne conseguono, si decide per l'appunto a « creare », a difesa degli ebrei perseguitati, quel « robot » primordiale che è il mitico Golem, un colosso di argilla cui viene infusa una parvenza di vita e una forza straordinaria.

E' una leggenda antichissima. Ricorrente per la prima volta (ma con diverso significato) in un versetto biblico, il termine di « Golem » si diffuse nel Medioevo in tutta l'area di immigrazione ebraica nell'Europa centro-orientale ad indicare quella sorta di feticcio magico, vendicativo di tutte le umiliazioni e le violenze sempre sofferte nei ghetti, che si attendevano dalle arti misteriose dei « kabbalisti » e cioè dalla potenza creatrice delle lettere dell'alfabeto ebraico accoppiate secondo combinazioni matematiche, sicché fu inevitabile che la fantasia precorresse più di una volta la speranza accendendosi con le imprese immaginarie del gran fantoccio vivente. Ciò corrispondeva, del resto, sul piano più vasto, al contemporaneo vagheggiamento perseguito dagli alchimisti (confortati dalle teorie di Paracelso) a proposito del famoso « *homunculus* » da ottenersi « in vitro » grazie alla miscela di sostanze organiche con varie droghe.

Ma fu soprattutto il mito del « *golem* » a influenzare sino ai nostri tempi rinnovate fantasie sul tema della creazione di mostri viventi concepiti al servizio dell'uomo: basti ricordare almeno il romanzo dell'austriaco Gustav Meyering, il dramma teatrale di Leiwick rappresentato negli anni venti dalla celebre compagnia ebraica dell'« Habimah », e i film di Wegener e Galeen (1914), di Weger e Boese (1920) e di Duvivier (1936), ma perché non anche il « Frankenstein » del romanzo di Mary Shelley e dei film interpretati da Boris Karloff come il più popolare esempio di tutte le diverse variazioni sul tema stesso?

In ogni modo, mentre motivo quasi costante di tutte le versioni e le interpretazioni della leggenda è stato sin qui quello della rivolta del mostro contro il suo creatore, o almeno una emancipazione talmente pericolosa da indurre lo scienziato a distruggere la propria opera, Fersen ha viceversa centrato il dramma proprio nel fatto di una obbedienza talmente assoluta del mostro agli ordini di chi lo governa da suscitare nel rabbino un profondo e angoscioso caso di coscienza circa gli effetti possibili della sua creazione in rapporto al cattivo uso che se ne potrebbe fare.

Se in mano sua, infatti, il *golem* rende, come si voleva, ottimi servizi agli ebrei, basta che il geloso Hyeronimus s'impadronisca di certe formule così rendendosi capace anch'egli di trasmettere comandi al colosso d'argilla perché quest'ultimo prenda a devastare il ghetto e quindi minacci l'intera Praga. Il *golem*, insomma, diventa simbolo di una specie vivente assolutamente condizionata, priva di ogni facoltà decisionale, e capace quindi di compiere indifferentemente il bene o il male a seconda degli ordini che riceve.

In quanto a Fersen, egli non ha dubbi, e nella fattispecie non ne ha il suo rabbino che, a costo di privare gli ebrei di una valida protezione, distrugge il *Golem* perchè nessuno possa servirsi di esso ai danni dell'umanità. Sapranno fare altrettanto gli scienziati moderni nel momento in cui le loro strepitose e terribili invenzioni dovessero minacciare la sopravvivenza stessa della coscienza umana? E' la domanda, implicita, su cui cala il sipario.

Sul piano dello stile drammaturgico (che poi è difficilmente scindibile da quello dello spettacolo, trattandosi di un autore che è soprattutto regista) si avverte la sovrapposizione o l'intricarsi di forme eterogenee, ciascuna delle quali richiederebbe uno sviluppo più moderato e coerente. La storia riesce invece richiamata in tratti troppo sommari, senza sfondi adeguati. Alla leggenda difetta quasi del tutto quel mistero, quel nero fascino di esorcismo e paure, che pure Fersen ha saputo in altre occasioni suscitare: persino la creazione del *Golem* manca di quel clima fosforico e medianico che ci si poteva aspettare. E la riconduzione infine tanto della storia che della leggenda a un'allegoria sulle minacce della scienza alla libertà umana del futuro, essa non avviene senza una forzatura dialettica di cui si avverte nell'ultima parte la premeditata funzione moraleggiante, con uno sbalzo anche di linguaggio persino in una terminologia moderna curiosamente risuonante in bocca ai personaggi cinquecenteschi.

In conclusione, le cose più belle di uno spettacolo comunque sempre dignitoso e rispettabilissimo (oltre all'impianto scenico di Emanuele Luzzati: un groviglio di seggiole, di sgabelli e di scranni risalenti dalle miserie del ghetto sino al trono dorato con le relative sfumature, dagli scuri stracci degli ebrei ai colori accesi dei cortigiani per quanto riguarda i costumi) restano quelle che appartengono all'ispirazione più autentica e profonda di Fersen, che il regista ereditò direttamente dalle tradizioni del teatro ebraico e che già si rivelarono ventidue anni fa in un memorabile spettacolo a Milano — *Lea Lebowitz* — del quale il *Golem* adesso rievoca certi aspetti struggenti: la paura nel ghetto, il formicolare notturno delle ombre sfuggenti a un incubo sempre rinnovato, le solenni e strazianti lamentazioni di un dolore antichissimo affidate a una musica indicibilmente triste, insomma l'anima stessa di un popolo perseguitato che si riflette sulla scena in una misura di vibrante sincerità.

Ottimo è il concorso degli attori. Allo spicco autorevole e nobile che Antonio Crast imprime al rabbino Maharal si contrappone il disegno nervoso e umbratile conferito da Glauco Mauri alla figura di Rodolfo d'Asburgo (non senza qualche comprensibile ricordo del *Riccardo II* che l'attore interpretò qualche anno fa a Torino) mentre per tutti gli altri, disciplinati e impegnatissimi, basterebbe un elogio generale se non ci fosse da rivolgerne uno, particolarissimo, al giovane Mariano Rigillo, e ciò non soltanto a causa della parte notevole ch'egli sostiene, quella di Hyeronimus, ma soprattutto per via delle eccezionali circostanze in cui questa parte egli si è trovato ad affrontare, dovendo d'improvviso sostituire il suo collega Carlo D'Angelo, vittima di un serio infortunio durante una prova, e riuscendo nel solo spazio di 24 ore a impadronirsi del personaggio e delle battute con una stupefacente sicurezza.

Si è rivelato, così, un nuovo « mostro » del palcoscenico.

Gian Maria Guglielmino

MALATESTA

di Henri de Montherlant - **Regia:** José Quaglio.

V. altri dati a pag. (51) *del n.* 9/10, *settembre-ottobre* 1969.

Questa « novità per l'Italia » è soltanto un dramma scritto fra il marzo del 1943 e il febbraio del 1944, rappresentato una sola volta a Parigi nel dicembre del 1950 (con poco successo, benchè avesse come interpreti Barrault, la Renaud, e Pierre Blanchar) è ormai catalogabile fra le testimonianze di quella drammaturgia togata, squisitamente letteraria, che ai giorni nostri appare la meno adatta a un teatro che cerca di comunicare con il pubblico attraverso i mezzi più schietti e più diretti, sino a una sorta di comunione fisica fra palcoscenico e platea.

Nel *Malatesta* si dovrebbe riguardare soprattutto il « portrait » di Sigismondo, signore di Rimini, nell'ultimo anno della sua tempestosa esistenza, il 1468. Un « ritratto » persino troppo assoluto e ingombrante, secondo taluni, che lascerebbe nell'ombra, o addirittura annullerebbe, tutti gli altri personaggi del dramma: i cardinali, i cortigiani, persino il Papa Paolo II che Malatesta vorrebbe uccidere nel momento in cui apprende le di lui mire su Rimini (ma dal quale viene viceversa magistralmente « incastrato » a Roma con un incarico tanto avvilente quanto ben remunerato) e quindi persino la moglie Isotta, teneramente amata da Sigismondo che pur la tradisce in ogni occasione possibile, con una sfacciataggine assai prossima ad una sorta di onesta purezza.

E qui si entra nel *carattere* che Montherlant, indipendentemente dalla storia, ha conferito al protagonista, sul filo di una penetrazione psicologica e di una resa stilistica che, sulla pagina, trovano incisioni e sfumature di acutezza estrema in un impasto d'ingenuità e di perfidia, di entusiasmi e di scoramenti, di grandezza e di miseria, in cui si potrebbe riflettere, sia pure in un senso forse troppo generico, il più esteso *carattere* di un signore italiano del Rinascimento come tanti altri combattuto fra la sete del potere e l'amore delle arti, fra la nuda realtà delle armi e gli ideali della cultura umanistica, con quel più di « eroico », di feroce, e insieme di fanciullesco che riesce attribuibile alle specifiche componenti del « condottiero », impegnato in piccole guerre che tuttavia suscitarono echi di remore, alte suggestioni di gloria.

Personalmente, darei ragione allo stesso Montherlant quando afferma di aver voluto (e di essere riuscito, implicitamente) a mostrare, appunto, dei « caratteri umani come sono — o meglio come gli appaiono — sforzandosi di comprenderli, di simpatizzare con ciascuno di essi, di dare a ciascuno la propria parte di ragione ». Del che riesce ancora più esplicita un'altra dichiarazione dell'autore: « Un dramma teatrale mi interessa soltanto se l'azione esteriore, ridotta alla più grande semplicità, è un pretesto all'esplorazione dell'uomo, e solo se ci si impone lo scopo non di immaginare, di costruire meccanicamente un intrigo, ma di esprimere col massimo di verità, d'intensità e di profondità un certo numero di movimenti dell'anima umana ».

Intenzioni chiare, come si vede, e irreprensibilmente attuate nelle pa-

gine del *Malatesta*. Ma nell'atto di stendere questo dramma, Montherlant non aveva evidentemente ancora una visione chiara del fatto drammaturgico, direi della « recitabilità » stessa di un testo (l'azione è faticosa anche quando è più scarna, il dialogo manca sulla scena di ritmo e di scatto anche quando più alla lettura sembra serrarsi), sicchè una rappresentazione del *Malatesta* rimane ardua e d'esito incerto, comunque la si voglia affrontare. Tanto più, direi, alla resa dei conti, se la si vuole affrontare con la pretesa di « teatralizzarla » più di quanto il testo consenta, come si è tentato di fare nello spettacolo in questione, cominciando a sostituire la prima e mirabile traduzione italiana del dramma (di Camillo Sbarbaro, edizione Bompiani 1952) con un'altra, indubbiamente più svelta e scenicamente più pratica, di Mario Moretti, e proseguendo con un tipo di regia (di José Quaglio) che un po' assurdamente, dato il materiale che aveva in mano, tende ad accentuare più le azioni che le idee, più i « fatti » (esigui) che le parole (spesso bellissime, a loro modo) consentendo al protagonista Arnoldo Foà una recitazione più nevrotica che intensa, più sbrigativa che meditata, più « buttata via », (d'accordo, in senso moderno, ma Montherlant non è da interpretarsi in « senso antico »?) che scandita e, vorrei dire, « distillata » secondo il metro letterario, preciso, inequivocabile del resto.

Meglio risponde a quest'ultima esigenza il disegno calcolatissimo e sottilmente ambiguo, salvo qualche sfumatura luciferina di troppo, che l'ottimo Tino Carraro conferisce al personaggio del Papa. Fra gli altri, sfuggiti per lo più a un controllo della recitazione che avrebbe dovuto essere altrimenti autorevole e preciso, sono da ricordarsi almeno Andreina Paul, con il suo enfatico convenzionalismo nel personaggio di Isotta, Gianni Galavotti addirittura esuberante nel manierismo abilissimo con cui gioca nei panni di Porcellio, il viceversa sobrio Mario Valdemarin e il fin troppo stanco e dimesso Guido Lazzarini.

La scena e i costumi sono di Gianni Polidori. Scale, piattaforme e, in fondo, una incastellatura di legno ruvido, per quanto riguarda lo spazio, e abiti non strettamente « storici », di conseguenza, ma estremamente stilizzati, con il netto rilievo dei « bianchi » conferiti alla corte pontificia cui si oppone, in un primo tempo, il « nero » del Malatesta. Per quanto riguarda in modo specifico la scena, è forse il caso di dire che questi impianti lignei, astratti, e semplicemente funzionali, cominciano ad apparire un po' troppo facili, dandosi anche un motivo di perplessità nel fatto ch'essi si possono prestare indifferentemente a qualsiasi dramma e quindi a qualsiasi situazione storica, ambientale, psicologica, evocabile in testi di natura e stile magari differentissimi.

Sta di fatto che nel caso l'impalcatura ruvida richiama più uno spirito medioevale che rinascimentale: laddove, magari, bastava ricordare un certo Piero della Francesca, e un suo affresco, sia pure malandato, che nel Tempio Malatestiano di Rimini (con quanta proprietà, non c'è bisogno di sottolineare) raffigura il signore Sigismondo inginocchiato davanti al Santo dallo stesso nome, in un sobrio quanto esemplare contesto architettonico e pittorico che in pochi tratti forma lo spirito rinascimentale del tempo.

Gian Maria Guglielmino

Omaggio a Pastrone

Omaggio a Pastrone di Maria Adriana Prolo e Giorgio Buridan è praticamente una antologia dei film di Pastrone: sono *Emigrante, Cabiria, Il fuoco, Tigre reale, Maciste alpino,* e la selezione più ampia è quella di *Cabiria.* Dopo un opportuno avvio sul cinema torinese — anch'esso foraneo, inizialmente, giacché il cinema ha le sue origini nello spettacolo di piazza e di fiera — il documento illustra le fasi principali della attività di Pastrone. Non vengono affrontati i problemi, peraltro già studiati storicamente: dove fu la vera ispirazione del film *Cabiria* (Salgari o D'Annunzio)? Nella personalità del Pastrone prevalse l'organizzatore o l'artista, lo sperimentatore o l'inventore, l'imbonitore o il calcolatore? l'audacia innovatrice o magari, in certi momenti, il *bluff*? E' vero che D'Annunzio, il beffatore di Buccari, il pirata dell'Adriatico, si sentì da lui « pirateggiato » e « beffato »?

Ma questi sono argomenti che certamente potranno essere meglio ripresi in una monografia meno celebrativa, più critica. Tale non era d'altronde l'assunto della trasmissione, che non ha mancato di interessare per i brani di film rari: il film comico (*La paura degli aeromobili nemici*), il film atletico-acrobatico (*Maciste alpino*), il film di gusto dannunziano, tra cui va annoverato anche *Il fuoco*: storia di una poetessa, Pina Menichelli, che affascina un giovane pittore (Febo Mari) nel castello dei gufi.

L'antologia — che esce a dieci anni dalla morte del regista, il quale prese anche il nome di Piero Fosco — sottolinea altresì la collaborazione di Pastrone con l'operatore spagnolo Segundo de Chomon che, reduce dagli studi francesi, realizzò col torinese un film di trucchi con pupazzi animati: *La guerra e il sogno di Momi,* dove, durante il sonno, nell'immaginazione di Momi alcuni soldatini escono da un paio di scarpe. Ed è, questo, uno dei primi film di animazione, con pupazzi, della storia del cinema.

Le riprese dal vero di *Omaggio a Pastrone* sono state girate nella sede del Museo del Cinema di Torino, ogganizzato — come è noto — dalla stessa Prolo, e dove si trova una sala dedicata alla Itala Film e al suo maggiore rappresentante: con documenti che si riferiscono anche a celebri attori dell'epoca ed a film purtroppo andati perduti.

Trasmissioni culturali

Le trasmissioni culturali danno spesso occasione di fare interessanti incontri con i pittori e con le gallerie che non sarebbero di facile visita, senza il video, a meno che non si volesse spostarsi con frequenza da un capo all'altro d'Italia. Chi non ha potuto vedere la mostra dei simbolisti, a Torino, ne avrà ottenuto un esauriente ragguaglio nella recensione offerta dalla Tv: dove i motivi psichici nell'arte, l'apporto dell'inconscio, l'esplorazione dello sconosciuto, il sogno nell'arte, la presenza nella pittura di Eros e di Thanatos, sono stati temi di una attenta disamina, in una cavalcata dove sono emerse, tra le altre, opere di Füssli, Moreau, Redon.

L'approdo ci ha fatto compiere una visita a Barletta, nella Galleria De Nittis, dove sono raccolte numerose opere dell'artista, particolarmente del periodo francese: e dove si ripercorre l'*iter* del pittore, dall'accademia al verismo, all'impressionismo.

Che ruolo ha avuto la fotografia nella attività di scrittori e artisti dell'ottocento? Basterebbe, per tutti, ricordare Emile Zola, che amava documentarsi con l'apparecchio fotografico, e soltanto dopo accurati sopraluoghi « visuali » offriva le sue magistrali descrizioni realistiche. La fotografia influenzò anche altri scrittori, francesi e d'altri paesi, e non minore fu l'influenza esercitata su certuni pittori. Senza voler fare una indagine filologica in questo campo di ricerca, tuttora apertissimo, vogliamo ora ricordare, condottivi da una puntata dell'*Approdo*, l'esperienza fotografica di Francesco Paolo Michetti. E' una breve rievocazione curata da Francesco C. Crispolti, che ci mostra come attorno al 1880 Michetti preparava le proprie pitture. Il materiale è copioso ed appartiene alla Fototeca dell'artista, che adoperò la fotografia anche come mezzo di espressione, trasse dalle fotografie scattate idee per i suoi olî e pensò anche di dedicarsi esclusivamente alla fotografia. Nello interessante *short* Francesco C. Crispolti azzarda una ipotesi che a momenti non risulta infondata: che Michetti sia stato più efficace nelle fotografie che nei dipinti.

Un « gigantodramma »

Venticinque ore sulla luna fu un gigantodramma Tv, un grande dramma televisivo per tutta l'umanità. Centinaia di milioni di spettatori, enorme consumo di energia elettrica, miliardi e miliardi di spese per allestire la impresa lunare, e miliardi di spese per permettere di seguirne le fasi col video. Fu gigantodramma composto di premesse lucide, come fa lo speaker coro nel dramma moderno, e di momenti drammatici focali; fu gara sportiva, conflitto, fantascienza, intermezzo per giovanissimi. E, in quanto telespettacolo di massa, divenne anche dibattito, guazzabuglio, « canzonissima », americanata. Quando apparve il prof. Medi a illustrare taluni aspetti scientifici dei problemi che di volta in volta diventavano nodi difficili da sciogliere, punti determinanti, sembrava quasi che fosse Virgilio a guidarci nel meraviglioso viaggio. A un certo punto vi fu come un colpo di scena: allorché pareva che il Lunik si avvicinasse, atterrasse prima del LEM. Il nostro apparecchio familiare era situato in una casa isolata, tra le colline sabine, ed avemmo curiose intrusioni, forse

caratteristiche del posto: una stazione televisiva che ritenemmo algerina si intrometteva con uno *show* musicale. Furono momenti di distensione quello dei bisticci e battibecchi degli annunciatori, fra Roma e Houston, e vi fu quasi un'ombra, non dico di clownismo, ma comunque di accettato momento « eccentrico », quando la emozione non faceva trovare le parole ai commentatori o subentrava qualche malinteso. E non mancò neppure la commozione più intensa quando il LEM allunò e la bandiera degli astronauti fu piantata: applaudimmo tutti come a un travolgente momento sportivo, e insieme ci vennero le lacrime agli occhi, perché quei tre uomini che « agivano » nello spazio, per tutti, rappresentavano le ansie, le speranze, la fierezza di tutti, un risultato enorme della ricerca e della costanza dell'uomo.

Le « venticinque ore », che poi diventarono « ventotto », offrirono un po' di tutto: discussioni, spiegazioni, e perfino contestazioni, quando qualcuno fece capire che così grandi spese avrebbero potuto essere impiegate per altri fini umanitari. Ci venne subito in mente la lotta contro il cancro: quei miliardi profusi per il viaggio sulla luna non avrebbero potuto beneficare tutta l'umanità se fossero stati impiegati nelle ricerche sui tumori?

Con tale prospettiva il viaggio sulla luna potrebbe essere stato anche un errore. Ma su questo punto un parere del prof. Medi — sia pure espresso per altri motivi — potrebbe fare riflettere: « in campo scientifico anche un errore è utile. Una volta il mio maestro Enrico Fermi ha così comentato una sua mancata scoperta: ho scoperto che questa strada è sbagliata ».

La Tv chiamò ad assistere, a commentare, intellettuali, scienziati, studenti, operai, ed anche furbastri camuffati da intellettuali: si sentirono pareri di uomini di studio, di cantanti, di registi e artisti mentre traduttori, dirigenti televisivi, giornalisti si avvicendavano.

E per colmare le ore di attesa si udirono anche poesie e brani letterari sulla luna, si videro film e telefilm di fantascienza: tra questi, *Dalla terra alla luna* di Byron Haskin, *Ultimatum alla terra* di Robert Wise. Vennero ricordati Galileo, Giordano Bruno, Keplero, Verne, Sant'Elia. E non mancò neppure, coi suoi ragazzi, il Mago Zurlì. Fu un gigantodramma Tv che associava tutte le forme di spettacolo moderne, cinema, teatro didattico, concerto, *happening*; che richiamava alla mente Peter Weiss, che ci faceva partecipare tutti; e che dimostrava come, per quel che riguarda problemi di fondo e sentimenti, eravamo tutti vicini, tutti solidali, tutti legati l'uno all'altro: a New York come a Mosca, in Africa e in Asia come a Roma.

Documentari

Su un tema che già il compianto Giovanni Paolucci aveva trattato egregiamente, Raffaello Pacini, regista, e Arrigo Pecchioli, commentatore, hanno costruito un buon documentario con la consulenza di Piero Bargellini: *Santa Caterina da Siena*. Hanno potuto trovare un valido aiuto nella ricca iconografia che ricorda la senese, attraverso artisti coevi, come il pittore Andrea Vanni, e quelli dei secoli successivi: tra cui Francesco Vanni, il Sodoma, e il Pinturicchio. Hanno riper-

corso le strade della città medioevale, la Basilica di San Domenico, Fontebranda e la via scoscesa dove è la casa della Benincasa.

E' un documentario storico, dove ben si inseriscono affreschi, incisioni e sculture, ma dove lo scenario cerca proficuamente anche un diretto contatto con la contrada dell'Oca, dove Caterina è nata, dove molte delle popolane portano ancora il suo nome, e dove è ricordata tuttora con affetto, come una appartenente allo stesso popolo, ed è familiarmente chiamata « Nina ». Il paesaggio di Siena fa da nobile cornice al documentario, sia col Campo, che è nel cuore della città, sia nei dintorni, fino a Lecceto e ad altre località visitate dalla Benincasa.

La storia del Papato, che ebbe all'epoca di Caterina momenti drammatici, è efficacemente ricordata negli episodi in cui la popolana dolce e indifesa diventò energica e piena di dottrina e di talento politico. La realizzazione è misurata e ridotta all'essenziale; gli interventi delle personalità intervistate opportuni ed efficaci.

Mario Verdone

I LIBRI

PIO BALDELLI: Cinema dell'ambiguità - Rossellini, De Sica e Zavattini, Fellini, Roma, Edizioni Samonà e Savelli, 1969, L. 2.800, pagg. 400.

Cercando di organizzare un discorso intorno all'ultimo libro di Pio Baldelli, *Cinema dell'ambiguità*, articolato in una premessa (« L'ideologia nella struttura del linguaggio »), in tre capitoli dedicati rispettivamente a Rossellini («L 'avventura di Rossellini e la parabola del neorealismo »), De Sica-Zavattini (« Dalla miseria all'elegia - I film di De Sica e Zavattini »), Fellini (« Dilatazione visionaria del documento e nostalgia della Madre Chiesa in Fellini ») e in una filmografia, e cercando di inserirlo nei risultati delle ricerche dello stesso Baldelli su Visconti e su Pasolini, la cosa migliore mi sembra, per il momento, quella di sospendere il giudizio. Nello stesso tempo, tuttavia, occorre chiarire i motivi di questa sospensione, superando i limiti della pura informazione che questa nota toccherebbe.

Del libro si può dire che è uno dei testi più stimolanti degli ultimi tempi, ma la revisione critica del mondo e dei valori dei tre autori, già preceduta da quella di Visconti, e quindi di tutto il cinema italiano — per un certo tipo di critica — « ufficiale », sembra essere suggerita da *un altro* modo di fare e pensare cinema, in un nuovo rapporto del cinema *con* e *nella* società. Così, parallelamente ad un discorso che Baldelli fa nella sua "Premessa" critico-ideologica, mi pare sia il caso di attendere che egli « distingua » nei film di quei registi « non ancora incasellati nell'olimpo dei classici » (pag. 17) come Bellocchio, Godard, Kovács, Rocha, Solanas, Straub, su cui sta scrivendo un libro che promette « inoltre una trattazione sul 'volantinaggio cinematografico' del movimento studentesco e sul cinema indipendente-sperimentale (a 16 e a 8 mm.) » (pag. 5), per vedere meglio, alla luce del prossimo studio, in ciò che di poco chiaro o di ambiguo appare in quello di oggi. In effetti la ipotesi di lavoro della "Premessa", sottolineata al fine di operare una giusta valutazione critica degli autori e delle opere, è tradita dalla asistematicità e difformità dei saggi negli approcci all'opera di ogni autore e alle sue singole opere.

Il primo scritto su Rossellini ne è una conferma: non c'è nessuna difficoltà a dire che se per alcuni film l'analisi di Baldelli è illuminante e demistificatoria, come per esempio per i film del periodo fascista e per *Roma città aperta, Paisà, Germania anno zero*

e *Francesco giullare di Dio*, per gli altri invece è abbastanza semplicistica, sostanzialmente poco approfondita. Mentre l'analisi dettagliata dei primi film è infatti illuminante da un punto di vista critico, proprio nel senso di quell'autonomia del lettore-spettatore a cui Baldelli allude, tanto da poter intavolare un dibattito soltanto interiore sulle ragioni del mio disaccordo, dove c'è (per esempio nell'interpretazione del quinto episodio di *Paisà*), non è possibile fare altrettanto per gli altri film dove i giudizi sembrano trinciati da un marxista vecchia maniera, ma non troppo, e seguace degli anti-Rossellini in opposizione agli osanna degli zelanti sacristi di Rossellini. Ammesso e non concesso che da parte degli zelatori non ci sia senso critico.

Non credo che le frettolose critiche a *Stromboli, Europa 51, Viaggio in Italia, La macchina ammazzacattivi,* possano essere giustificate dalla conclusione cui arriva Baldelli quando, parlando del film a episodi *Paisà* — ma è anche lo stesso Baldelli a rilevare che non è possibile poter parlare di un singolo episodio a sé — dice che Rossellini « quando tenta di organizzarlo [il nucleo narrativo] in vaste articolazioni narrative, finisce per distrarsi, si affida ad altri, imbastisce trame piene di sciatteria e presunzione » (pag. 104), « ... finisce per accomodarsi pigramente alle proposte d'intreccio degli sceneggiatori... » (pag. 105). Non c'è alcun dubbio che se Baldelli avesse analizzato attentamente anche questi flim narrativi con lo stesso scrupolo con cui ha analizzato i primi, si sarebbe accorto che non è affatto vero che « il suo [di Rossellini] 'senso affinato dell'omissione' si risolve allora in trapassi alogici, immotivati; il decantato 'piacere dell'improvvisazione' diventa mero arbitrio, estraneo come tale al dominio dell'arte... » (pag. 124). E al limite ritengo, ancor più, che le pur tanto disprezzate analisi di *Viaggio in Italia* uscite in *Cinema & Film* abbiano contribuito al giudizio positivo che Baldelli dà del film: unico raggiungimento positivo in un mare di nullità. E questo senza voler difendere a spada tratta le smagliature, le incongruenze, i vuoti che spesso troviamo nei film di Rossellini, le sue incertezze ideologiche ed intellettuali; ma le sue « sperimentazioni », pur sfigurando a volte nei risultati, sono rimaste proprio come le cose « più vive » del cinema italiano.

Nel libro di Baldelli c'è un'intuizione di fondo che lo sostiene, intuizione chiaramente indicata nel titolo, *Cinema dell'ambiguità,* se per ambiguità intendiamo il rispecchiamento artistico dello svolgersi della borghesia italiana che sfalda i valori dell'antifascismo e restaura il passato in chiave pseudo-democratica. Su questo tono allora il cinema italiano diventa il mezzo più ricco di indicazioni per uno studio della società italiana, e per Rossellini la lezione di Engels su Balzac dovrebbe insegnare ancora. Ed è proprio a questo livello che Baldelli viene meno alle sue premesse; che se per i film rosselliani già indicati la « critica matter of fact » (pag. 19) è valida, non sempre sono validi gli sforzi per indicare « ... le relazioni che intercorrono tra un'opera e il suo retroterra (le condizioni di produzione, i processi di fruizione, ecc.)... » (pag. 19 e segg.), soprattutto non spiegano come nasce *Europa 51,* tanto per fare un esempio.

Gli studi su Rossellini sono talmente carenti che, senza alcun dubbio, mentre fino a oggi si partiva da Mida, da Verdone o da Ferrara, ora si deve partire dall'analisi di Baldelli: *partire*

però perché, se è stata risolta l'ambiguità ideologica dell'autore alla luce dello scandaglio marxista, non è stato ancora approfondito il valore dell'opera di Rossellini; e questo senza finire su posizioni anarchiche o reazionarie nel giudizio estetico, libertà ed indipendenza dell'arte e così via.

Questa ricerca asistematica intorno agli autori si prolunga del resto nel libro di Baldelli anche con mancanze clamorose nel capitolo De Sica-Zavattini, dove alcuni film anche assai imimportanti e indicativi, come *Miracolo a Milano*, non sono neppure presi in esame, e dove le responsabilità dei due elementi della coppia sono divise manicheisticamente a tutto danno di Zavattini. Non solo: Baldelli mostra di ignorare (cfr. i riferimenti a *Ladri di biciclette* alle pagg. 224 e 233, e a *Umberto D.* a pag. 246) che l'intervento di Zavattini, per i film delle annate d'oro, non si esauriva mai nella stesura della sceneggiatura, ma era vivo e determinante fino alla moviola, e dà quindi al solo De Sica meriti che sono almeno di entrambi; mostra di ignorare tutto ciò che — estraneo a Zavattini assai più che a De Sica — ha presieduto a una stesura infine conformista e banale di *Un mondo nuovo* (pag. 281); e infine non dice una parola della tensione morale e innovatrice che è sempre stata assai più conscia, genuina e fertile in Zavattini che nel regista, anche al di là della loro collaborazione.

Ed ancora nel saggio su Fellini sembra che, malgrado la tesi programmatica dell'autore, « i punti topografici di partenza » a proposito della *Dolce vita* (pag. 301, ma cfr. pagg. precedenti e seguenti) — i quali secondo Baldelli non contribuiscono affatto a formare il suo giudizio estetico — costituiscano chiaramente, una volta egli si sia formato tale giudizio, una specie di pilastro del realismo critico che condiziona il suo giudizio sul film e che in sostanza gliene impedisce la comprensione. Poi, nell'enunciazione dei giudizi sui singoli film di Fellini, condivido il gusto cinematografico di Baldelli quando de *Il bidone* dice che é « ... validissimo, nonostante le sbavature sentimentali e i vari scompensi nell'organismo narrativo ». Concordo a tal punto su questo giudizio che mi sembra quasi tendenziosa e precostituita l'esclusione dell'analisi di questa opera scomoda nell'agiografia felliniana e in un discorso generale su Fellini, che questo film illuminerebbe in ben altro modo. Abbiamo così un'approfondita e distesa analisi del film *La dolce vita* costruita sul vuoto de *Il bidone*.

Cinema dell'ambiguità — libro non sistematico ma stimolante, come ho cercato di accennare con qualche esempio, e come è anche implicito nello stesso apparato delle note — può servire alla rottura di certi schemi critici e smuovere le acque stagnanti dell'editoria cinematografica. C'è da dire anche che il metodo di citare adottato da Baldelli è vario e impreciso: a volte egli indica la fonte, a volte la omette, riportando solo tra virgolette, senza che si abbia la possibilità di capire se quella frase sia il proseguimento della citazione precedente o qualche altra. Questo comporta che non sempre è possibile valutare criticamente le fonti a cui fa riferimento Baldelli per le sue argomentazioni. E se a volte egli è polemico, anche a vuoto, con gli « zelatori » di Rossellini, a volte è anche troppo cauto, come nel caso in cui dice del libro di Brunello Rondi, *Il cinema di Fellini*, che è « un'ampia e accurata monografia », proprio di un libro che è frutto delle esperienze di un collabo-

ratore artistico di Fellini e sul quale andava espresso un parere, qualunque esso fosse. E se per quanto mi riguarda trovo che delle due mie citazioni una è attribuita ad altri e tutte e due poi sono riportate in modo tale da fraintendere lo spirito complessivo dell'articolo, cosa che capita anche a tutte le citazioni e i giudizi dati per il gruppo *Filmcritica* e poi per *Cinema & Film* — mi sono limitato a controllare queste —, cosa pensare di tutte le altre di cui non è dato di reperire la fonte? E non è per insistere su un tasto vecchio, né per volontà polemica, ma anzi per dire che un corredo di indicazioni bibliografiche avrebbe fatto di questo libro *di cinema* un qualcosa da meditare ancora più a lungo e profondamente. Per esempio vengono a mancare, anche se non in maniera completa, alcuni postulati della premessa del Baldelli, quali il poter « controllare le accoglienze che questo cinema riceve in diversi settori della cultura e della vita politica, e poi i tentativi di accaparramento ideologico, le forzature... » (pag. 9).

Stefano Roncoroni

Quattro maestri del cinema americano: John Ford - Howard Hawks - Alfred Hitchcock - Raoul Walsh. Rapallo, Circolo Rapallese di Iniziativa Universitaria, 1969. A cura di Nuccio Lodato. In 8^{0}, pp. 100, s.p.

GORE VIDAL: Myra Breckinridge, romanzo, Milano, Bompiani, 1969. In 8° pp. 261, L. 2.200.

Il cinema americano, la sua carica di epica e di realismo, quel senso del cinema che va oltre i contenuti; il mestierante e l'artista; l'onesto artigiano; la nostra educazione sentimentale di fronte al migliore cinema americano... sono oramai frasi fatte, ripetute persino dai non addetti ai lavori. Il cinema americano è stato per la critica italiana tra le due guerre una fonte enorme di contraddizioni e di discussioni. Pensiamo alle nostre migliori riviste prima della seconda guerra mondiale: *Cinema e Bianco e Nero*. Agli inizi, il cinema dei maestri — Ford, Hawks, Hitchcock, ecc. — era stato accolto come una lezione per la nostra cinematografia stanca, impoverita da una dittatura ottusa, intesa a dare direttive di ignoranza e di stupidità. A poco a poco, con la campagna politica che preludeva allo scoppio del conflitto, molti scrittori di cinema avevano *dovuto* parlare tra le righe del cinema americano. Avevano dovuto ricordare quei film che tutti avevamo amato, quasi in silenzio, come una cosa proibita. Il costume ci ricorda discorsi assurdi, frasi che neppure una persona di media cultura oggi oserebbe pronunciare. Eppure erano state dette. Alla fine della guerra, il cinema americano ha conosciuto una sfortuna, presso la nostra critica, veramente rimarchevole. Era il periodo dell'impegno contenutista ed è logico che buona parte della nostra critica prendesse in considerazione quei film prendesse in considerazione quei film americani (Dassin, Robson, Zinnemann, eccetera) che sembravano avanzare temi e problemi di polemica attualità. Alcuni registi erano stati considerati nella loro giusta luce (Kazan, ad esempio), altri erano stati sopravvalutati (Zinnemann, Dmytryk), altri erano stati ricordati solo da pochi (Cukor, Minnelli, Wyler, Hawks, eccetera). In realtà si può dire che la critica francese in genere abbia esercitato un certo potere di fascino e di suggestione sulla nostra, indecisa tra le due opposte posizioni (il contenutismo e

quello che si può chiamare *l'amore del cinema*): con tutte le sue facilonerie, i suoi errori di prospettiva e di gusto, parte della critica francese è riuscita a togliere da quel limbo della mediocrità dove erano stati posti dalla nostra critica a volte arrabbiata a volte acida a volte polemica a volte francamente superficiale, autori che meritavano ben altra attenzione.

Il cinema americano è sempre riuscito a trasmettere una carica di *mito* che le cinematografie di altre nazioni hanno conosciuto sporadicamente, secondo cicli ben determinati e circostanziali. Se i « grandi maestri » (di cui parla Lodato nel libro da lui curato e dedicato appunto alle figure di Ford, Hawks, Hitchcock e Walsh) sono oramai avanti negli anni e dànno film quando possono (anche se poi sono film quasi sempre all'altezza delle loro qualità), i giovani riescono a tenere posizioni buone, a darci prodotti che salvano le ragioni dello spettacolo e quelle dell'espressione. È ciò che noi abbiamo sempre amato nel cinema americano: lo spettacolo; il divertimento nel senso morale del termine. Sono discorsi vecchi ma, come avverte Lodato nella sua presentazione al libro, sono discorsi che venti anni fa se da noi si facevano, si era ritenuti o dei reazionari o dei non-impegnati. In realtà il cinema americano anche quando ha raggiunto le vette — per così dire — del mito, è stato di una civiltà notevolissima e si dice civiltà proprio intendendo democrazia, linguaggio, comunicazione sociale, dialettica, e sempre quel senso e sentimento dello spettacolo, davvero encomiabile (doppiamente rimarchevole oggi, in cui tante, troppe storture pseudo-intellettualistiche — quelle false, appunto — vogliono darcela ad intendere). Di questo mito parlano in termini critici il libro del Circolo Rapallese e i critici che dànno le loro preferenze circa i film di quei maestri americani; e di questo mito discorre in termini inventivi il romanzo di Gore Vidal, che del resto è uomo di cinema anche lui (soggettista e sceneggiatore a Hollywood, piuttosto fortunato, a dire il vero). Il romanzo è eccezionale e di argomento tanto scabroso e insolito che diventerà presto famoso, probabilmente uguaglierà il « caso Lolita ». Comunque è un buon libro. Se ne parla qui, proprio per le ragioni *mitologiche* su indicate. In breve, il romanzo racconta di un tale critico di cinema per il quale la vera età dell'oro del cinema americano è quella degli anni quaranta. (Questo critico ha fatto un'operazione, è diventato donna, e Gore Vidal ricama una vicenda alla Carolina Invernizio in chiave freudiana o meglio post-freudiana; un Buñel rivisto da uno scrittore americano *pop*, diciamo uno scrittore di romanzi del *midcult*, o di narrativa gialla, erotica e via dicendo). A ogni pagina ci sono riferimenti a questo cinema che in effetti è una testimonianza di amore per lo spettacolo, per la vita, e anche per la verità. Solo che Vidal parla con segni un po' stralunati e pazzi, con certi riferimenti da puntiglioso schedatore anche di prodotti mediocri (certi film di Robert Z. Leonard, *King Kong*, Johnny Weissmuller, Dorothy Lamour ecc.). Il suo discorso tuttavia vale, sia per quella ricerca del tempo perduto che ha ragione d'essere, sia perché è condotto da un uomo che ha amore per un determinato cinema, vale a dire per una determinata maniera di essere nel costume.

Non ritengo perciò che siano *disimpegnati* quegli scrittori che fanno saggi su Cukor, su Minnelli o su Fuller

(e, direbbe Gore Vidal, sui film di Pandro Berman: Vidal lo propone addirittura, questo studio sui film prodotti da Berman, ai *Cahiers du cinéma,* e non ha proprio torto). Il cinema è anche spettacolo. Lo spettacolo si rivolge alle masse (che hanno del resto fatto il successo di Shakespeare, di Eschilo, di Verdi, di Goldoni). Le masse serbano dello spettacolo che le ha commosse un ricordo affettivo. Questo ricordo fa parte del mito. Il mito di Hollywood non è certo campato in aria. Se gli anni quaranta sono stati (davvero) favolosi la ragione deve pure esserci. Vidal, ripeto, discorre in termini *romantici*, i critici del quaderno di Lodato in termini *dialettici* (pure con quegli entusiasmi, compresi quelli del sottoscritto, dettati forse da troppo amore). Che dire? È stata davvero una lezione, tutt'altro che vacua. Tutti abbiamo imparato. Tutti dovremmo imparare da quel cinema. Fa bene Bertolucci a studiarsi il Lubitsch americano (forse dovrebbe studiarlo meglio o diversamente). Fa bene Godard ad amare Hawks e Jerry Lewis, e questo lo si vede dai suoi film. Fa bene Truffaut a impazzire (quasi) per Hitchcock: lo si capisce subito. In fondo oggi abbiamo bisogno di quella sicurezza, di quel mestiere, di quel dialogare definitivo e sicuro, caratteri che sembrano smarrirsi nel limbo di un cinema che sta perdendo la testa per inseguire — spesso — chimere e farfalle imbalsamate.

Giuseppe Turroni

RAYMONDE TEMKINE: Il Teatro-Laboratorio di Grotowski, (traduzione dal francese di Silvana Olivieri), Ed. De Donato, Bari, luglio 1969, pp. 238, L. 1.500.

L'esperienza di un giovane regista polacco che da circa dieci anni si è dedicato al rinnovamento dei mezzi espressivi in nome di una concezione nuova del teatro ci giunge attraverso questo interessante saggio di Raymonde Temkine che ci consente di puntualizzare nelle sue componenti essenziali il fenomeno.

Una volta fissati i presupposti storici e culturali del Teatro-Laboratorio nel particolare clima d'oltre cortina, dove le sovvenzioni statali favoriscono la ricerca e il perfezionamento, spesso ostacolati in regime libero dalla necessità del guadagno, e dato atto a Grotowski della carica vivificatrice che ha saputo innestare su un sistema di per sé facile, e non solo sul piano letterario, agli adagiamenti, l'autrice passa all'esame di queste nuove sperimentazioni drammatiche. E attraverso le pagine del libro questo « teatro rituale agli antipodi tanto del naturalismo quanto dell'improvvisazione: un teatro fondato sulla fascinazione e sulla catarsi », venuto alla ribalta mondiale a Parigi nel 1966 in occasione del Festival del Teatro delle Nazioni, si delinea innanzi tutto come il risultato della esigenza viva in Grotowski di una ricerca applicata, di una indagine, cioè, sperimentale che trovi al tempo stesso, però, una realizzazione pratica. Fondamento di questa ricerca è la concezione di un « teatro povero », spoglio, cioè, di tutti gli elementi accessori (costumi, musiche, scenografie ecc.), non sintesi di tutte le arti ma « contatto diretto, vivo, palpabile » tra attore e spettatore, anche mediante accorgimenti tecnici come la conquista dello spazio scenico, la rottura di ogni barriera materiale con l'abolizione progressiva dele tradizionali separazioni. Il teatro deve insomma fare dello spettatore un partecipante, condizione essenziale per appagarne la fame spirituale, quel

bisogno di comunicare attraverso la azione scenica che sono, secondo Grotowski, di pochi eletti, non per istruzione o cultura, ma per particolare predisposizione e forma mentis. Interessante in tal senso il rovesciamento della posizione brechtiana di distacco, di atteggiamento critico che l'autrice sottolinea, mettendo in risalto come è invece in Grotowski il momento finale del processo di superamento dei miti, la reazione alla folgorazione iniziale, il subentrare della riflessione allo « stadio elementare di integrazione psichica ». Accentuata inoltre la tendenza, ispirata da Mejerchol'd e che in fondo è anche in Pirandello, a considerare pure il testo un elemento dello spettacolo, « il trampolino e la sfida », piattaforma di lancio di nuova creazione. La rappresentazione non è, infatti, per Grotowski, l'illustrazione del testo, ma la risposta ai suoi interrogativi.

Illuminante, infine, a corredo dell'analisi, nella parte dedicata all'esercizio del mestiere, fatto di pratica costante e faticosa, la messa a fuoco del rapporto regista-attore e del concetto di santità dell'attore, improntati l'uno a quel reciproco arricchimento che dovrebbe essere alla base di ogni processo educativo e l'altro a quella concezione etica del teatro in Grotowski che si traduce nel considerare il corpo come strumento attraverso il quale è possibile all'attore esprimere la totalità di se stesso in una sublime offerta. L'illustrazione quindi delle due direzioni del « training », volto da un lato a permettere all'attore ogni possibile espressione, dall'altro alla elaborazione dei segni e alla loro organizzazione in strutture per la creazione dello « spartito », la parte, e la descrizione di alcuni spettacoli, assieme a brevi ma precisi raffronti con Stanislavskji, Brecht, Artaud e il Living, concludono lo studio.

Fondato su esperienze personali arricchite dal materiale critico esistente e dalle interviste a Grotowski raccolte sotto il titolo « Towards a poor theatre », l'opera ha anche il pregio di trattare un argomento particolarmente interessante in un periodo come l'attuale in cui il teatro è a una svolta e sempre più pressanti si fanno le esigenze di rinnovamento, le istanze dell'avanguardia. E in questo senso, redatto con cura e competenza critica, il libro è un richiamo e una speranza, il documento più tangibile della validità di un impegno e di un mestiere indirizzati alla ricerca della verità, di quel quotidiano porre in discussione la propria arte che è alla insegna del Teatro-Laboratorio e di qualunque altro serio e positivo esperimento teatrale.

Maria Fotia

GIUSEPPE TURRONI: I vostri film: dall'idea alla sceneggiatura. Milano, Il Castello, 1969. In 16°, pp. 130, L. 1.400, s.l.

L'editrice milanese Il Castello da circa vent'anni viene pubblicando libri che trattano problemi tecnici immediati, riguardanti il cinema d'amatore e la fotografia. Sono note le traduzioni dall'inglese (Focal Press, Fountain Press) di autori piuttosto noti nel ramo, da Blakeston a Emmanuel. Da un po' di tempo Il Castello ricerca un *impegno* che vada al di là della pura applicazione tecnica. Le nuove leve di lettori vogliono *qualcos'altro.* Non si accontentano del solo *abc* della gram-

matica; vogliono una sintassi, una traccia di idee, una struttura tematica che indichi loro una scelta, magari una tendenza.

Giuseppe Turroni per la casa editrice milanese ha scritto diversi libri, sulla fotografia e sul cinema d'amatore (ricordiamo, per questa parte, *Come realizzare un film documentario*, *Il sonoro nel film d'amatore* e però anche *L'arte e la tecnica nel film* che testimonia in particolare la ricca sensibilità e l'acuta introspezione dell'autore). Sono volumi, tra le cento e le duecento pagine di testo, che affrontano il tema tecnico sotto il profilo teorico-divulgativo. Turroni non ha la pretesa di tracciare basi estetiche bensì di illustrare ai suoi lettori il principio *culturale* da cui partire per poter realizzare film decorosi, che possano sollecitare i sensi dell'*hobby* privato (con tutte le componenti narcisistiche, esibizionistiche, aggressive, eccetera, che esso comporta) e nello stesso tempo dire qualcosa. Insomma, come scriveva il regista Boulting (ora passato al professionismo: ricordiamo il delicato *Questo difficile amore*) esistono infinite varietà di temi, di realizzazioni professionali, tra il filmetto della zia Emily che sgrida il gatto che le ha mangiato il formaggio, e l'impegno intellettualistico di un giovane agguerritissimo che vuole perlomeno metter bombe sotto tutte le abitazioni di produttori e registi che fanno film così detti *commerciabili* o spettacolari. Nel volume di Turroni ci sono trame di filmetti *medi* e consigli sul modo di realizzarli nella maniera più semplice, che è poi quella più sentita e sincera. Sono frequenti le citazioni da film professionali, di autori che Turroni evidentemente ama: dagli americani Cukor e Hawks, Walsh e Ford, ai francesi Godard e Truffaut, agli italiani Rossellini e Pasolini. Libri del genere possono trovar posto anche nella biblioteca di un non-specialista, perché Turroni scrive in modo piacevole e chiaro, senza rinunciare alle idee e all'approfondimento, e perché in effetti essi sanno andare non senza elegenza e piacevolezza discorsiva dal particolare al generale.

In sostanza, i tempi sembrano essere propizi per una editoria cinematografica più matura anche nei suoi aspetti medi. Cioè: tra l'alta estetica, tra gli studi linguistici e semantici, e i volumi per coloro che si accingono a prendere in mano per la prima volta una cinepresa, non esiste più quell'abisso, un tempo incolmabile. Ora quest'abisso è colmato proprio dalla cultura di massa, dalla divulgazione di una cultura (a volte, anzi spesso di un culturalismo) che non sempre ha effetti deleteri. E che comunque è preferibile all'analfabetismo e all'ignoranza. Solo dieci anni fa i cineamatori erano fermi ai film del 1936 di Capra o di Camerini (non che fossero brutti film, anzi); ora sanno parlare con un certo criterio di Antonioni e Bergman, di Fellini e Polanski: e questo è bene.

Pietro Pasinelli

LEONARDO BRAGAGLIA: Interpreti pirandelliani - Ed. Trevi, Roma, luglio 1969, pp. 413 - L. 3000.

Ribadito nelle premesse il concetto che il teatro è essenzialmente « parola recitata », non fatto letterario, ma « atto di vita da creare, momento per momento, col concorso del pubblico che deve bearsene » — per dirla con Pirandello —, con polemico intento l'autore vuole, contro le « aride prevenzioni ideologiche » della critica

letteraria sulle remore speculative alla poesia pirandelliana, sottolineare come appunto a metterlo in risalto sono i « veri artisti », gli interpreti, sia attori che registi.

Dai primi esperimenti teatrali in collaborazione con Martoglio e dai primi drammi scritti appositamente per Musco fino al teatro italiano coi suoi grandi interpreti maschili e femminili, al « teatro nel teatro » e ai « miti », la vita scenica delle commedie pirandelliane viene quindi narrata nei suoi tratti essenziali e nel suo vario articolarsi, a seconda delle interpretazioni di attori e registi, più o meno diffusamente, col corredo delle principali note critiche che ne accompagnarono il manifestarsi.

Degna di rilievo soprattutto la parte dedicata al teatro siciliano che appare la meglio articolata e la più curata. E' messo in risalto con acume il contributo dato da interpreti non propriamente « pirandellisti », come la Merlini e Benassi, a confronto con l'accanito ardore di una Borboni oppure con le improvvisazioni da commedia dell'arte di un Musco o le « creazioni » di Ruggeri, ed è sottolineato il ruolo a sé, di ispiratrice, di Marta Abba.

Nonostante, però, questo impegno, l'indiscusso amore per il teatro pirandelliano e l'ammirazione per le realizzazioni e le interpretazioni più famose, l'opera si rivela piuttosto disorganica e discontinua nella trattazione, a mezza strada tra la coscienziosa cronaca teatrale con qualche pretesa critica e la pura e semplice aneddotica infarcita qua e là di giudizi gratuiti, appena enunciati, specie su registi (gelosia di mestiere?). Segnalati sempre, invece (dovere di cronaca?) e sempre in termini elogiativi, gli spettacoli a cui l'autore ha partecipato, anche se in ruoli non precisamente di primo piano. Enfatico ed approssimativo lo stile, quanto mai difettosa l'edizione grafica zeppa di errori nel testo e con qualche svista anche nella suddivisione in argomenti dei vari capitoli e nelle cronologie. Si ha, insomma, l'impressione di trovarsi di fronte a un centone di ricordi e di appunti messo insieme alla meglio e non riveduto dopo la composizione. Vero è che l'autore non rivendica a sé nessun intento di « critica erudita, libresca », ma solo l'aspirazione a dare un quadro di « teatro vivo ».

Il teatro ai suoi interpreti, dunque, come vuole Bragaglia, ma la passione per le scene e la realizzazione di alcuni spettacoli non bastano a fare uno scrittore, sia pure di cronache teatrali.

Maria Fotia

TESTI E DOCUMENTI

Una rivoluzione tascabile

Ansano Giannarelli è toscano della costa. Ha 37 anni. Parla poco, sottovoce, si muove pochissimo. Non ha l'aria del profeta disarmato (e integrato) che hanno molti registi nuovi. Come individuo italiano riesce difficilmente classificabile; come cineasta, ancora meno. Ha girato molti documentari, ha fatto l'aiuto di Mario Monicelli, è stato coinvolto in quella esperienza fallita che fu I misteri di Roma. *E' chiaro, vedendolo e ascoltandolo, che cerca di essere un regista-non-regista, un cineasta contro il cinema, un testimone senza presunzione, un lavoratore qualunque alle prese con il senso (non ancora trovato) del suo lavoro. Per questo, è certo un individuo stimabile. Che cosa possa nascere da un temperamento del genere (talento, non talento? sensibilità, non sensibilità?) e da un atteggiamento di questo tipo, non sappiamo. Occorrerebbe dargli corda, offrirgli occasioni, consentirgli di gettarsi nella mischia, scuoterlo magari, affinchè la sua testimonianza diventi secca e arrabbiata, perchè è sicuro che di questo ha bisogno. Tuttavia, Giannarelli non sembra in crisi, o almeno non lo dice. E' in crisi come tutti, ma tira avanti lavorando e interrogandosi ogni momento sul significato del lavoro, anche tecnicamente. Così ha capito (e in* Sierra maestra *lo afferma, con ingenuità perfino pericolosa) che fare un film non è fare la rivoluzione, e che pensare il contrario sarebbe una vigliaccheria. Fra tanti « vigliacchi », è un onesto.*
Sierra maestra *lo afferma, con ingenuità perfino pericolosa) che fare logici (la sua dimestichezza con il sociologo Romano Calisi c'entra per qualcosa), Giannarelli ha guardato il Sud America rinnegando violentemente l'Europa. Il guerrigliero Manolo (uno splendido Fernando Birri, argentino che parla per la pelle sua, sulla pelle sua) inchioda il velleitario intellettuale italiano più o meno marx-leninista con una battuta micidiale: « Tu vuoi (tutti i rivoluzionari europei vorrebbero) una rivoluzione tascabile », ossia una rivoluzione facile, breve, casalinga, propiziata dalle chiacchiere e da un impegno svagato (piccolo borghese). Segue l'accusa di presunzione culturale, di « eurocentrismo ». E' l'accusa di tutti i sudamericani all'Europa, che Giannarelli (umilmente e, anche, masochisticamente) fa propria. Si tratta, come si vede, di un macroscopico complesso di colpa.*

Il film nasce da questo complesso di colpa. Anche praticamente. Una domenica dell'inizio del 1968, Giannarelli, leggendo sul giornale delle sofferenze di Régis Debray, allora già in carcere, si sorprende a pensare che, mentre in Bolivia un uomo rispettabile sopporta duramente le conseguenze di un'azione giusta, lui, intellettuale italiano, può fare quello che gli pare, andare dove gli pare. La riflessione (e il malessere che ispira) dà origine al film. Poi,

la cultura e l'uccisione del Ché Guevara ribadiscono la decisione e la colorano ancora più fortemente. Giannarelli non è mai stato in Sud America. Ha però conosciuto il regista Fernando Birri in Algeria, ne ha parlato con lui. L'incontro facilita la messa a fuoco dell'idea. Vedendosi spesso l'argentino davanti, con quella faccia segnata e disperata (immagine palpabile del dolore e dell'odio di un continente così lontano, così vicino), Giannarelli sprofonda nel complesso di colpa. In sei mesi il soggetto (che poi non è un soggetto ma una traccia aperta) è pronto, i due si sono capiti, Giannarelli attento e frustrato ascoltatore, Birri inflessibile e documentato accusatore.

In estate, Giannarelli, l'operatore Marcello Gatti e il fonico Manlio Magara partono per il Venezuela con il proposito di girare alcuni documentari socioetnografici (che gireranno effettivamente) e con l'intenzione di prendere contatto con la guerriglia. Devono agire con cautela. Parlano con molta gente delle città e delle campagne, si trovano davanti a una realtà ambigua, liscia e normale in apparenza ma tesa nella sostanza (sui muri di Caracas si leggono le scritte dei guerriglieri, i giornali ignorano totalmente la guerriglia; in Parlamento si parla apertamente di attività sovversive, la gente comune pare disinteressarsene). Incontrano un avvocato (diventerà un personaggio del film, quello interpretato da Giorgio Piazza) che difende in tribunale i guerriglieri e si accorgono di quanto costui rischi ogni giorno, fisicamente.

Finalmente, vanno in montagna e vivono dieci giorni con un gruppo di guerriglieri, seguendoli negli spostamenti, nelle soste, nel lavoro (è gente che campa rendendosi utile ai contadini) ma senza mai scontrarsi con i reparti dell'esercito impegnati nei rastrellamenti. Discutono interminabilmente con i capi e con i gregari, sul modello rivoluzionario che meglio si addice alla situazione sudamericana. Arrivati sulla Sierra due giorni dopo l'invasione sovietica della Cecoslovacchia, toccano con mano le ragioni del rifiuto di qualsiasi modello europeo e capiscono perchè il paese a cui si guarda, in Venezuela e in tutto il continente, sia il Vietnam, equidistante fra le suggestioni sovietica e cinese, alla ricerca di una propria (anche nazionalistica) autonomia. Girano tutto questo in 16 millimetri, con la maneggevole Eclair, e riescono a portarselo a Roma eludendo i controlli.

Il film si può dire iniziato, le riprese venezuelane costituisocno il primo blocco di sequenze da montare. Per la produzione, a Roma, non ci sono gravi difficoltà. Giannarelli possiede, con la moglie Marina Piperno, una piccola società, la Reiac, *intorno alla quale ruoterà l'organizzazione. Ottiene il credito speciale che la legge prevede per le cooperative, sceglie gli attori (Franco, il protagonista, dovrebbe essere Gian Maria Volonté, ma l'accordo non risulterà possibile a causa del difficile periodo di incertezza che l'attore attraversa; così la mano passa ad Antonio Salines), fissa le quote di compartecipazione agli utili, anticipa l'indispensabile per cominciare (la* Reiac *ha lavorato molto, fra documentari e pubblicità, negli ultimi tempi). Si attacca con gli interni, in un casolare diroccato della campagna romana.*

Iniziato in 16, con la Eclair, Sierra maestra *prosegue allo stesso modo. Che è, intanto, un modo tecnicamente agile, spesso risolto con la macchina in mano e la presa diretta del suono. Non esiste una sceneggiatura, esistono gruppi di situazioni, a loro volta non*

fisse, moltiplicabili o sottraibili se necessario. La tecnica-Eclair aiuta e semplifica. Per ogni sequenza, Giannarelli mette gli attori « in situazione », invitandoli ad agire improvvisamente e inventando. Poi gira, pilotando Marcello Gatti e il fonico. Le azioni nascono dal libero-guidato scontro delle idee, delle passioni, dei gesti (quando la macchina, spostandosi, lascia fuori campo un attore, il regista gli si avvicina e gli suggerisce nuovi interventi, senza mai interrompere il flusso « spontaneo » della ripresa). Molti episodi sono desunti dalle esperienze di Régis Debray, altri da ciò che si è appreso durante la convivenza con i guerriglieri venezuelani, altri dalle varie ricognizioni fatte sui luoghi. Andando in Sud America, il regista cercava conferme a quello che il suo complesso di colpa, e le conoscenze di Birri, suggerivano. Assimilando e fornendo, si giunge a individuare i nuclei delle diverse situazioni. Il resto lo fanno gli attori. Il procedimento successivo di trasferimento del 16 mm. su pellicola 35, per la proiezione pubblica, aggiunge quel pizzico di verità « cronistica » che completa il discorso. Non è più il meccanismo artificioso, usato dello stesso Gatti per La battaglia di Algeri *(una serie di controtipi del negativo 35 mm.), ma una necessità imposta dalla scelta della Eclair 16 per tutte le riprese.*

Il metodo — applicato sia alle situazioni sudamericane sia a quelle italiane (tranne il caso del colloquio tra Franco e la madre in carcere, che deve essere scritto perchè l'attrice non parla bene italiano) — fornisce risultati interessanti, da parecchi punti di vista, non ultimo quello della totale (e nuova, anche ideologicamente) responsabilizzazione degli attori. Qui giocano *tutti se stessi e sono costretti a « identificarsi » con i personaggi. Giannarelli aizza gli uni contro gli altri, senza far sapere agli uni ciò che dice agli altri; poi gli attori debbono tirar fuori quello che hanno in corpo in quanto uomini prima che in quanto maschere. Da qui, le differenze di « resa »: vacillante talvolta oltre i confini della « incertezza » del personaggio il Salines, non favorito dalla naturale impostazione melliflua della voce; aggressivo e sofferto (oltre le righe in qualche punto, ma sempre efficace) il Birri; divagante e un po' « vuota », anche qui oltre i confini del personaggio, la Gravina (che, tra l'altro, mette in mostra involontariamente la gracilità dell'attore italiano, sì da trasformare un impegno professionale in un fatto sociologico); ricco di umanità minuta, spontaneo sino alla confessione involontaria, l'ecuadoriano Fabian Cevallos nella parte del fotoreporter; lucido e ironico, insinuante in maniera quasi inavvertibile, il Piperno, l'amico contestatore rimasto in Italia. E così via.*

La cosa più straordinaria ottenuta dal metodo è forse il ribaltamento finzione-realtà accaduto in Sardegna (dove si girano gli esterni, siamo in un paesetto della baronia, presso Nuoro). Le comparse locali sono state convocate per mettere in atto il linciaggio dei prigionieri, così come suggerisce il consigliere della CIA. Comincia la ripresa, gli attori (Birri, Salines, Cevallos e quelli che impersonano i soldati) con la gente convocata per essere la folla (sono contadini e pastori) fanno la loro parte con identificazione crescente. Ma l'identificazione, in luogo di annebbiare la consapevolezza dei partecipanti, la acuisce, sicchè alla fine i contadini e i pastori sardi sono indotti ad esprimere se stessi, in una loro situazione veromisile anche se immaginaria (o auspicata). Per questo, il linciaggio cambia improvvisamente direzione, sotto la spinta dell'invettiva del guerrigliero Birri,

e sta per rivolgersi non più contro i « banditi » ma contro i soldati. E' a questo punto che Giannarelli, con una mossa di grande acutezza, interrompe il discorso « fittizio » del film e manda uno dei suoi « soldati » a intervistare la gente. Si ottengono opinioni a caldo, sulla Sardegna, i « baschi blu » (gli errori dell'azione del governo), i padroni, ecc. Finiscono cantando bandiera rossa. Quello che è stupefacente è il modo in cui avviene il trapasso dalla ricostruzione di un fatto lontano a questa specie di incanalamento delle represse energie contestatrici (di inevitabile contestazione radicale, in un momento simile e date le premesse della situazione isolana) in una forma di espressione immediata, aspra, liberatrice, perfino allegra, scanzonata. Chi non avverte il valore positivo del ribaltamento subisce, senza saperlo, il peso dei propri pregiudizi politici. L'esplosione dei sardi è troppo violenta e immediata perchè la si possa respingere con i distinguo, del resto discutibili. Mai trovata una spia più drammatica delle contraddizioni della società del malessere.

Questo è l'unico punto, forse, in cui Giannarelli si libera dal complesso di colpa. E' anche il punto in cui meglio si può vedere (apprezzare o criticare) la consistenza di un tipo di cinema e di linguaggio che, nascendo dai fatti e dalla riflessione sui fatti, si presenta concretamente all'opera, sotto gli occhi dello spettatore. Un rapporto diverso con lo spettatore è ciò che Giannarelli cerca, e tenta di fondare, prima girando il film in questo modo, poi accompagnandolo a Venezia, in proiezioni soprattutto riservate a un pubblico popolare, infine seguendolo nei pochi cinema in cui Sierra maestra *si proietta. Il regista dice che non gli interessa il pubblico delle prime visioni (quello delle 1500 lire), che vuole avvicinare l'altro pubblico. Sa che non lo può fare, se non parzialmente, data la situazione ormai abnorme e antiquata dell'esercizio italiano. Lo tenta, quando e dove può. Il suo lavoro di regista, quindi, continua (a differenza che per i suoi colleghi, loro sì bene inseriti nelle consuetudini pratico-economico-ideologiche del sistema) anche dopo la prima uscita del film. In un certo senso, anzi, comincia solo adesso.*

Si dovrebbe, ora, passare all'analisi di Sierra maestra. *Ma non siamo in sede di analisi, abbiamo il semplice compito di introdurre la lettura di un copione-dialoghi. Le notizie fornite servono a permettere una lettura più ricca e a offrire gli spunti (diretti e indiretti) di una discussione. A noi non interessa sapere quanto* Sierra maestra *sia un film riuscito. Al limite, lo stesso concetto di film riuscito (che fa il paio con quello di opera d'arte, oggi non più decentemente utilizzabile) non ci interessa. Un esperimento vale più di un numero di* Vogue *o di un luccicante sfarfallio di pseudoavanguardia contestatrice. Allora, la fatica di chi legge (dopo aver visto il film) può essere utile. Giannarelli si porta dentro, oltre il complesso di colpa, le sue brave contraddizioni di autore che non vorrebbe essere autore (le iterazioni delle battute sono il retaggio di un marienbadismo digerito male, per esempio, e non uno stimolo alla chiarificazione della struttura drammatica e delle idee da comunicare). Ecco, avete davanti il suo tipo di incertezza. E' un tipo di incertezza che ci tócca. Altro da dire non c'è.*

Sierra maestra *è stato girato in tre mesi e mezzo, montato in nove, com'era inevitabile.*

f.d.g.

ANSANO GIANNARELLI:

SIERRA MAESTRA

estratto della sceneggiatura e dialoghi integrali

Sequenza 1 – Interno carcere Venezuela – Franco con giornalisti

Didascalia: *Nell'aprile del 1967, un giovane francese — Régis Debray — venne catturato in Bolivia dalle truppe impegnate contro la guerriglia del Chè Guevara.*
Condannato a 30 anni, oggi Debray è in prigione sotto il controllo diretto dei servizi speciali interamericani di sicurezza militare.
Ispirato a questo episodio, ma con personaggi volutamente e profondamente diversi da quelli originali, il film vuol essere un contributo al dibattito sui problemi posti da coloro che hanno cercato in questi anni di rinnovare coraggiosamente l'internazionalismo attivo dei militanti rivoluzionari.

1° giornalista: *Did you partecipate in any of the guerrilla military operations?* (1)
Franco: *A quale giornale appartiene, lei?*
1° giornalista: « *Life* ».
Franco: *Io odio in modo particolare la sua rivista, e tutto ciò che essa sostiene: non è altro che un enorme mezzo di propaganda al servizio degli Stati Uniti. Queste sono le parole con cui Régis Debray ha risposto a una domanda analoga. La mia storia, la storia di questo film, è ispirata alla sua vicenda. Quanto è accaduto a Debray può accadere ad altri.*
Premesso questo, risponderò. No, non ho partecipato alla guerriglia. Mi considero uno studioso e un testimone della guerriglia. Naturalmente, un testimone a favore.
2° giornalista: *Allora, lei crede che la guerriglia sia l'unico metodo per fare la lotta politica?*
Franco: *Da un secolo, in tutto il mondo, i movimenti rivoluzionari, appena sono cominciati a diventare pericolosi per il potere, sono stati troncati o*

---

sottotitolo:
(1) Lei ha parteoipato alla guerriglia?

colpiti con la violenza. Non c'è stato finora un solo esempio diverso. E c'è invece la realtà della strategia imperialista.

3° giornalista: *Sind Sie verheiratet?*

capitano: *Bitte?*

3° giornalista: *Ob er verheiratet ist?*

capitano: *Vuol sapere se lei è sposato.*

Franco: *Non intendo rispondere a dòmande riguardanti la mia vita privata.*

4° giornalista: *Dans quel endroit vous été pri?* (1)

capitano: *No. Los señores periodistas comprenderán que ciertas preguntas no las podemos permitir porque entran en el ambito del secreto militar. El problema es que el imputado ha pasado de una lucha de ideas a una lucha armada. Por eso, ustedes, si me permiten, pueden hacer todas las preguntas que quieran sobre la primera. Sobre la segunda, lamentablemente, tendremos que poner el veto. Gracias.* (2)

5° giornalista: *Come si difenderà dalle accuse che le vengono mosse?*

Franco: *In realtà, io vengo accusato per le idee che ho, e non per i fatti che ho commesso. E' una tecnica consueta, da molto tempo.*

4° giornalista: *Vous justifiez le terrorisme aussi que la guerrilla?* (3)

Franco: *Terrorismo è semplicemente una forma di lotta politica che può essere perfettamente legittima in determinate circostanze. Comunque, come la violenza, occorre qualificarlo. Tra il terrorismo e la violenza che reprimono e opprimono e il terrorismo e la violenza che liberano, occorre scegliere.*

Sequenza 2 – Esterno montagne Venezuela.

Titoli:

una produzione REIAC Film
realizzazioni indipendenti autori cinematografici

SIERRA MAESTRA

canzone:

Por llanuras y montañas guerrilleros libres van, los mejores combatientes del campo y de la ciudad.

Sequenza 3 – Interno cella Venezuela – Proiezione cinematografica sul P. P. di Franco

Franco: *Anni fa, vidi un documentario sulla rivoluzione cubana. Nella colonna sonora, c'era una voce che diceva: « Aquí Sierra Maestra: el primer territorio libre de America ».*

---

sottotitoli:

(1) Dove è stato preso?
(2) Certe domande non sono ammesse perché riguardano segreti militari. L'imputato è passato da una lotta di idee a una lotta armata. Sulla prima, potete fare qualsiasi domanda. Sulla seconda, dobbiamo porre il veto. Grazie.
(3) Lei giustifica sia il terrorismo che la guerriglia?

Manolo: *La Cordigliera delle Ande diventerà la Sierra Maestra d'America: va bene, ma come metafora. Perché ogni paese, ogni popolo inventerà la sua rivoluzione. E nessuno può insegnargliela.*

Franco: *Tanto meno un film. In ogni modo, questo non è un film su Cuba. E neppure su Régis Debray. Perché Debray è in carcere davvero: mentre questo è soltanto un film.*

Sequenza 4 – Esterno strada paese Venezuela

Titoli:

un film realizzato da Marina Piperno

con Antonio Salines - Fabian Cevallos - Giacomo Piperno - Carla Gravina
e con la partecipazione di Fernando Birri

e con Arnaldo Bellofiore (CSC) - Roberto Bonanni - Sebastiano Calabrò - Riccardo Campanelli - Bruno Cirino - Franco Graziosi - Stefano Massotti - Gabriella Mulachiè - Giorgio Piazza - Barbara Pilavin - Soko - Piero Vida

e con tanti altri di cui non conosciamo il nome o non possiamo rivelarlo.

Direttore di produzione Bruno Frascà.

Aiuto-regista	- Loredana Dordi (csc)
Assistente operatore	- Massimo Lombardi
Microfonisti	- Giancarlo Laurenzi, Gianni Zampagna
Assistente al montaggio	- Velia Santini
Collaboratore all'edizione	- Gastone Menegatti
Segretaria amministrativa	- Lisena Valenti
Titoli	- Studiocine
Sonorizzazione	- Ager tecnica
Stampa	- Renato Serafini, Enzo Verzini per l'Istituto Luce
Ufficio stampa	Lucherini - Rossetti - Spinola
Sceneggiatura	- Fernando Birri, Vittorina Bortoli, Ansano Giannarelli
Sonoro in presa diretta	- Manlio Magara
Musica	- Vittorio Gelmetti realizzata con « professional » farfisa
Fotografia	- Marcello Gatti
Regia	- Ansano Giannarelli

Sequenza 5 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni Venezuela e Sardegna) – Franco picchiato dai soldati

voci soldati: *Suelta... suelta... déjalo, déjalo... suelta... Déjalo, vale! Déjalo... déjalo, coño! Te digo que lo dejes! Uno, dos... Cògelo por las piernas... Esto es para que aprendas a respetar, basura!*

Franco: *Porci!*

voci soldati: *Mira, qué lindo!... Déjalo, coño!... Lindo, el... No me escupas, carajo... Déjenlo, muchachos... Un momento, un momento, muchachos... Un momentito, que a éste me lo voy a tirar yo...*

Sequenza 6 – Interno salotto Italia – Carla, Giacomo e altri amici

giovane: *Hai notizie di Franco?*
Carla: *No, è in giro.*

Sequenza 7 – Interno cella Venezuela – Franco si trascina

RULLO 2

Sequenza 8 – Interno salotto Carla

Giacomo: *Ma il movimento studentesco, e similari manifestazioni di base sono importanti solo in quanto spingono avanti un certo discorso... mandano avanti il discorso con la base. Se no... E' chiaro poi che sappiamo benissimo... ci sono i momenti di riflusso... e... dico... sono problemi concreti...*

altro giovane: *Sì, ma per capire questa mediazione che tu dici, esiste il problema dell'imperialismo, esiste il problema del terzo mondo, esiste il problema delle forze realmente rivoluzionarie e delle forze revisioniste che mistificano un discorso rivoluzionario. Questo è tutto un discorso globale, mondiale, no? Cioè, secondo me, l'interpretazione corretta di Marx e Lenin non è oggi la linea dei paesi revisionisti e la linea della falsa cultura di sinistra dei paesi capitalisti. E' la linea della rivoluzione culturale cinese, ed è la linea della rivoluzione di maggio in Francia, è la linea di tutti i movimenti studenteschi in Europa, è la linea dei paesi del Terzo Mondo, è la linea della guerriglia, è la linea, dico, che è, abbraccia ormai un ambito mondiale, cioè non è una linea da discutere o roba del genere.*

Sequenza 9 – Interno cella Venezuela – Franco e soldati con radiolina

speaker radio: *Tropas del ejército regular fueron atacadas en una emboscada por grupos de bandidos subversivos. Nuestros soldados reaccionaron inmediatamente, ocasionando graves pérdidas a los criminales, que fueron obligados a fuir. Sobre el terreno quedaron los restos de varios bandidos, a cuya identificación se está procediendo. Según noticias aún sin confirmar, entre los muertos se encontraría un hombre de nacionalidad italiana. Se sabe que los grupos delincuentes subversivos están compuestos en su mayoria por extranjeros que han entrado en el país para traer la criminal subversión castrocomunista... Esta es nuestra última información.*

1° soldato: *Oye, que notición!* (1)
2° soldato: *Parece que estan contando cuentas para tu muerte!* (2)
3° soldato: *Bueno... Oye lo que dice la radio.*
4° soldato: *Oye, spaghetti, tu sabes lo que significa esto...*
1° soldato: *Ah, pobrecito!*
5° soldato: *Tenemos nuestro corazoncito...*
1° soldato: *Estamos muy tristes...*

---

sottotitoli:

(1) Caspita, che notizia!
(2) La radio dice che sei bello che morto!

5° soldato: *Lamentablemente tenemos que matarlo!* (1)
2° soldato: *Sí, sí...*
3° soldato: *No tenemos otra alternativa...*
2° soldato: *Ahora?*
4° soldato: *No... porque saben que el oficial dijo que...*
5° soldato: *Que lo matáramos, que lo matáramos.* (2)
4° soldato: *Que lo matáramos?*
5° soldato: *Este fue lo que dijo el oficial.* (3)
4° soldato: *Okey, muchachos!*
1° soldato: *Ya la noticia la dieron.*
2° soldato: *Okey.*
4° soldato: *Pronto, eh?*
1° soldato: *Empezamos.*
4° soldato: *Uno... dos...*
voci soldati: *Vamos! Vamos vale!... Muy bien Vamos! Buen día!*

Sequenza 10 – Interno salotto Carla

Giacomo: *Soltanto, appunto, si tratta di vedere quali sono gli strumenti per portare avanti un certo discorso. Per me sono strumenti lenti, faticosi, su cui possiamo discutere delle ore, ma comunque qui non è il caso di farlo... Cioè, l'unico punto è quello, così, del potere che si allarga, cioè della base che prende coscienza a più larghi livelli. Questo è l'unico problema, veramente, che unifica qualunque tipo di problema rivoluzionario in termini mondiali, no? Però è chiaro che assume aspetti completamente diversi a seconda delle situazioni politiche, geografiche, sociali... e quindi anche gli strumenti di lotta sono diversi, e quindi la riflessione per me non significa la non azione... E altri, appunto, che parlano di rivoluzione, di rivoluzione, di rivoluzione, di rivoluzione, ma appunto svuotando il termine completamente di significato.*

altro giovane: *Se noi, da tutti questi discorsi togliamo fuori la classe operaia, che è la grossa protagonista di qualsiasi possibile avvenimento rivoluzionario...*

Sequenza 11 – Esterno paese Sardegna – Pastori cantano « Bandiera rossa »

Sequenza 12 – Interno salotto Carla

altro giovane: *... tutti questi discorsi sono bei discorsi...*

Sequenza 13 – Interno carcere Venezuela – Franco portato a un interrogatorio

Franco: *Io parlerò soltanto con un interprete, chiaro, eh?*
capitano: *Certo, certo. Tutto previsto. Ci sarà anche un interprete.*
Franco: *Come mai lei parla italiano?*
capitano: *Sono stato in Italia, un anno, subito... subito dopo aver finito la*

sottotitoli:
(1) Allora possiamo farti fuori!
(2) L'ha detto anche l'ufficiale.
(3) L'ha detto anche l'ufficiale.

scuola militare; sono stato inviato per fare un corso di stato maggiore... Mi piacerebbe tornare, sai? Bel paese...
Franco: *Si vede che lei non è stato in Sardegna o in Calabria, nel sud dell'Italia...*
capitano: *Io invece ho visto un paese ricco, forte... E le donne? Ah, ah, ah!*

Sequenza 14 – Esterno montagna Venezuela – Guerriglieri in marcia

didascalia: riprese eseguite tra i guerriglieri venezuelani

Sequenza 15 – Interno carcere Venezuela – Interrogatorio di Franco

1° poliziotto: *Cuántos hombres había en el grupo?*
interprete: *Quanti uomini avevi nel gruppo?*
Franco: *Io non li ho contati... andavano, venivano, non ho potuto contarli...*
interprete: *Dice que no los ha contado, que venían, iban, en fín.*
1° poliziotto: *Como han entrado...*
2° poliziotto: *Como llegaste a la sierra?*
interprete: *Come sei arrivato alla sierra?*
Franco: *Mi ci hanno portato. Un contadino, non conosco il nome. non lo ricordo.*
interprete: *Que lo trajo un campesino, que no sabe su nombre.*
1° poliziotto: *Qién te mandó llamar?*
interprete: *Chi ti ha chiamato qua?*
Franco: *Nessuno. Ci sono venuto da solo.*
1° poliziotto: *Cómo llegaste al campamento?*
interprete: *Come sei arrivato all'accampamento?*
Franco: *Mi ci hanno portato.*
interprete: *Lo han traído.*
2° poliziotto: *Tiene alguna misión especial, aquí, de algún otro país, no?*
Franco: *Nessuna missione. Avevo finito il mio lavoro, e tornavo in città per partire.*

Sequenza 16 – Esterno montagna Venezuela – Guerriglieri in marcia

didascalia: i volti dei guerriglieri e dei contadini sono stati cancellati per impedirne l'identificazione da parte del potere repressivo di ogni paese.
Franco: *Non so, non li ho contati, ho visto degli uomini che andavano e venivano.*
Io non ho portato delle armi, non sono un guerrigliero.
No, non sono mai stato a Cuba.
Questa è la prima volta che vengo in un paese sud-americano.
No, non ho sparato a nessun soldato, io non sono un guerrigliero.
Io non ho combattuto contro l'esercito perché non sono un guerrigliero.
Io non sono un guerrigliero, quindi non potevo sapere dove stavano le armi.
Tutti con nomi spagnoli, senza cognome, non li ricordo.
Non lo so, un contadino, non conosco il suo nome.
L'ingiustizia.

Sequenza 17 – Interno carcere Venezuela – Interrogatorio

1° poliziotto: *Donde lo reclutaron?*
interprete: *Quanti sono stati presi, di questi uomini?*
Franco: *Ma io non posso saperlo, io non ero un guerrigliero, io sono andato su come visitatore, non so niente.*
1° poliziotto: *Cuántos mercenarios extranjeros viste en las guerrillas?*
interprete: *Quanti mercenari stranieri hai visto nella guerriglia?*
Franco: *Non ho mai visto nessun mercenario, come li chiamate voi.*
2° poliziotto: *Díle que diga los nombres.*
interprete: *Ci puoi dire i nomi dei mercenari?*

Sequenza 18 – Esterno montagna Venezuela – Guerriglieri in marcia

interprete: *Come hai saputo che c'erano le guerriglie, qua?*
Tu hai sparato ai nostri soldati?
Come vi fornite, voi guerriglieri, di alimenti, di munizioni?
Perché hai combattuto contro l'esercito?
Come sei arrivato qua?
Chi ti ha portato qui alla sierra?
Dicci almeno quali sono i nomi dei guerriglieri...
Sei stato a Cuba, qualche volta?
Dove sono gli arsenali di tutte le armi?
Hai qualche missione da compiere, qui?

Sequenza 19 – Interno carcere Venezuela – Interrogario

Franco: *Io non sono un guerrigliero, e quindi non potevo essere il commissario politico. Ero lì per guardare, per studiare un fenomeno del quale tutti parlano senza conoscerlo.*
2° poliziotto: *Has estado en Cuba alguna vez?*
interprete: *Sei stato a Cuba, tu?*
Franco: *No, non sono mai stato a Cuba.*

Sequenza 20 – Esterno montagna Venezuela – Guerriglieri in marcia

interprete: *Di que jamás ha estado en Cuba.*
Dice que es la primera vez.
Dice que no sabe nada, que no era un guerrillero.
Dice que no ha combatido con el ejército, que no era un guerrillero.
Dice que un campesino, que no conoce su nombre.

Sequenza 21 – Interno carcere Venezuela – Interrogatorio

2° poliziotto: *Has traido dinero para las guerrillas?*
interprete: *Hai portato soldi alla guerriglia?*
Franco: *Non ho portato soldi alla guerriglia.*
1° poliziotto: *Qué armas usan los guerrilleros?*
interprete: *Che armi usano, usate, voi guerriglieri?*
Franco: *Ma io non so niente, io non ero un guerrigliero.*

Sequenza 22 – Esterno montagna Venezuela – Guerriglieri in marcia

1° poliziotto: *Porqué combatiste contra el ejército?*
2° poliziotto: *Dónde está la comandancia?*
1° poliziotto: *Qué hiciste en el campamento?*
2° poliziotto: *En dónde están los arsenales de armas?*
1° poliziotto: *Cómo se abastecen los guerrilleros?*
2° poliziotto: *Y tienes algúna misión que cumplir aquí?*
1° poliziotto: *Qué hacen aquí esos extranjeros?*
2° poliziotto: *Has estado en Cuba alguna vez?*
1° poliziotto: *Porqué llevabas armas en el campamento?*
2° poliziotto: *Porqué has comprado cartas geográficas?*
1° poliziotto: *Porqué combatiste contra el ejército?*

Sequenza 23 – Interno cella Venezuela – Franco tenta di dormire, mentre i soldati percuotono periodicamente la porta

Sequenza 24 – Interno salotto Italia – Carla al telefono

Sequenza 25 – Interno camera Italia – Madre al telefono
[nota: le sequenze 23, 24 e 25 sono alternate ripetutamente]

Carla: *Ah, ciao, come stai?*
madre: *Bene, grazie. Ti disturbo? Hai da fare?*
Carla: *No, no, sono tornata adesso.*
madre: *Sei sicura che non c'è niente, nella posta?*
Carla: *No, non è arrivato nulla, ho la posta proprio qui.*
madre: *Io sono molto preoccupata, sai, perché non scrive da tanto tempo.*
Carla: *Ma no, non mi sembra che tu debba stare in pensiero.*
madre: *Eppure è una cosa strana...*
Carla: *Sì, ormai è passato più di un mese e mezzo dalla sua ultima lettera, ma lo sai...*
... magari è in giro in qualche posto...
madre: *Ho paura che gli sia capitato qualcosa.*
Carla: *Ma no, ma no, si saprebbe, oggi le notizie volano. Cerca di riposare.*
madre: *Va bene, cara, grazie.*
Carla: *Cerca di riposare.*
Cerca di riposare.

RULLO 3

Sequenza 26 – Interno redazione giornale Italia – Giornalista alla telescrivente e poi al telefono

giornalista: *Pronto? Ciao, sono Mario. Senti, hanno arrestato Franco...*

Sequenza 27 – Interno camera Italia – Madre a letto

giornalista: *Avverti tu sua madre?*

Sequenza 28 – Interno cella Venezuela – Franco tossisce a lungo

Sequenza 29 – Interni-esterni aeroporto – Madre scende da aereo

Sequenza 30 – Interno cella Venezuela – Franco portato a un interrogatorio

capitano: *Tienes que venir con nosotros. Te van a interrogar...* (1)
Esté bien, soldado! Soldado! Venga acá! No se olvide que seguimos siendo soldados, recluton de mierda! (1). *Vaya a presentarse al sargento! Castigado!* (2). *Vaya! Mientras yo esté aquí, no quiero estas porquerias!* (3).
Franco: *Come mai così gentile, capitano?*

Sequenza 31 – Interno hall albergo Venezuela – Madre entra in albergo

1° giornalista: *Here she is!*
2° giornalista: *This!*
3° giornalista: *When would you see your son? Why have you being given permission?*
madre: *My son? I will give declarations after I've seeing him!*

Sequenza 32 – Interno carcere Venezuela – Franco sottoposto a visita medica

dottore: *Levántese... Respire hondo... Dos inyecciones de penicilina al día.*
2° agente Cia: *Muchísimas gracias.*

Sequenza 33 – Interno salotto Italia – Carla ascolta musica al registratore

Sequenza 34 – Interno carcere Venezuela – Franco e agenti Cia

1° agente Cia: *Be', si sieda.*
2° agente Cia: *Hola! Nosotros hemos venido a hablar con usted en forma ... quisiéramos hablar en forma amistosa y completamente no oficial...* (4). *Nos gustaría hablar mas bien sin testigos* (5). *Por favor, váyase!*

Sequenza 35 – Interno salotto Italia – Carla con giornalista

Carla: *Va bene.*
giornalista: *D'accordo.*
Carla: *Lei prende qualcosa?*
fotografo: *No, grazie.*
Carla: *Va bene... Sa, io mi sento un po' imbarazzata perché non vorrei che si pensasse che voglio farmi della pubblicità in questo momento, perché non mi sembra proprio il caso.*

Sequenza 36 – Interno carcere Venezuela – Franco e agenti Cia

1° agente Cia: *Lei è un uomo intelligente, quindi possiamo parlare chiaramente. Noi la conosciamo bene. E' nato a Torino nel 1936. Ha fatto*

---

sottotitoli:
(1) Vieni con noi. Devono interrogarti.
(1) Non dimenticarti di essere un soldato.
(2) Presentati al sergente per la punizione.
(3) Non mi piacciono queste porcherie.
(4) Noi siamo venuti a parlare con lei in modo amichevole ...in modo non ufficiale...
(5) Desideriamo parlarle senza testimoni.

un lungo viaggio in Africa, nel 1960. E' stato anche in Algeria, da dove le autorità francesi lo hanno espulso.

Franco: *Uhm! Il Sifar, o come si chiama adesso, vedo che funziona ancora bene!*

1° agente Cia: *Lei scrive su riviste comuniste, anche se non è più iscritto al Partito comunista italiano. Oh, sappiamo anche che lei non ha fatto il guerrigliero, nel senso stretto della parola!*

Franco: *Interessante!*

2° agente Cia: *Vogliamo bere qualcosa? Vorrebbe bere qualcosa, lei?*

Franco: *Qualcosa di caldo.*

2° agente Cia: *Magari un caffè?*

Sequenza 37 – Interno salotto Italia – Carla con giornalista

Carla: *Be', sì, i miei rapporti con Franco... Niente, insomma, noi stavamo insieme, prima che lui partisse.*

Sequenza 38 – Interno carcere Venezuela – Franco e agenti Cia

1° agente Cia: *Sia lei che noi sappiamo benissimo che si può essere pericolosi anche se non si spara. E lei può essere un uomo pericoloso: per ciò che ha scritto, ma soprattutto per ciò che potrebbe scrivere uscendo di qui. La terranno in carcere per anni, o la uccideranno.*

Sequenza 39 – Interno salotto Italia – Carla con giornalista

giornalista: *E lei sapeva cosa si proponeva Franco con questo suo viaggio in America Latina?*

Carla: *Be', sì, be'... forse intendeva portare fino in fondo la sua... la sua coerenza alle proprie idee.*

Sequenza 40 – Interno carcere Venezuela – Franco e agenti Cia

1° agente Cia: *C'è una sola soluzione. Accettandola, lei sarà messo in libertà. Ci basta una sua dichiarazione, nella quale riconosce che la guerriglia, come politica rivoluzionaria nell'America Latina, è un fallimento.*

Sequenza 41 – Esterno montagna Venezuela – Intervista con guerrigliero

guerrigliero: *Particularmente, yo creo que las guerrillas han tenido y siguen teniendo vigencia, en Venezuela. Yo creo que aquí no hay revolución triunfante, en Venezuela, aunque se desarrolle la insurreción en la ciudad, si no está respaldada por un fuerte movimiento guerrillero en el campo* (1).

Sequenza 42 – Interno carcere Venezuela – Franco e agenti Cia

1° agente Cia: *Non le chiedamo di avallare il regime militare dell'Argentina*

---

(1) voce sovrapposta:
In particolare, io credo che la guerriglia abbia avuto e continui ad avere validità, in Venezuela. Io credo che non ci possa essere rivoluzione vittoriosa, in Venezuela, anche se si sviluppa l'insurrezione nelle città, se non è sostenuta da un forte movimento guerrigliero nelle campagne.

o del Brasile, o quello democratico del Venezuela o del Cile. Ma, come lei sa, i partiti comunisti di questi paesi sono contrari alla linea castrista... Lei fa male a sorridere: non capisce che il mondo è cambiato, e che noi sappiamo riconoscere la differenza che oggi esiste tra la posizione comunista e quella castrista?

Sequenza 43 – Interno parlamento Venezuela

deputato: *Señor presidente, señores diputados! Sin embargo, la subversion sigue adelante. Las guerrillas continuan, tratando de formarse en determinadas regiones montañosas del país. Dice así Teodoro Petkov, miembro del comité central del Partido Comunista: « El movimiento revolucionario atravieza un momento difícil. Como nuestra lucha armada es en función de la situación revolucionaria en general, solo en la medida en que salgamos de las dificultades políticas podremos superar también las del movimiento armado (1).*

Sequenza 44 – Esterno montagna Venezuela – Guerriglieri che leggono

deputato: *Así que hoy lo que hay en Venezuela son destacamientos armados. Existen dos para la orientacion de los comunistas, una columna comandata por Douglas Bravo y dos destacamientos del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, en similares condiciones. Como para nosotros la lucha armada es un camino fundamental en Venezuela, y cual quier cambio democratico o revolucionario que se haya de conseguir ha de estar acopiado necesariamente a la lucha armada » (2).*

RULLO 4

Sequenza 45 – Interno cella Venezuela – I soldati sparano sul muro vicino alla testa di Franco

Sequenza 46 – Interno parrucchiere Venezuela – La madre viene pettinata

Sequenza 47 – Interno cella Venezuela – Franco e capitano

capitano: *Tuviste miedo, eh? A mí tampoco me gustan estas cosas. Peligroso. Un soldato se equivoca por un centímetro, y a estas horas no estaríamos*

---

(1) voce sovrapposta:
« Signor presidente, signori deputati! E' noto che la sovversione prosegue. La guerriglia continua, cercando di formarsi in determinate regioni montagnose del paese. Dice Teodoro Petkov, membro del comitato centrale del Parlamento comunista: « Il movimento rivoluzionario sta attraversando un momento difficile. La lotta armata dipende dalla situazione rivoluzionaria generale del paese. Solo se riusciremo a superare le difficoltà politiche, potremmo vincere gli ostacoli allo sviluppo del movimento armato.

(2) voce sovrapposta:
Per questo, oggi nel Venezuela si può parlare di reparti armati. Ne esistono due diretti dai comunisti, una colonna guidata da Douglas Bravo e due reparti del Movimento della sinistra rivoluzionaria, MIR, che si trovano in una situazione analoga. Per noi, la lotta armata è fondamentale, nel Venezuela. Qualsiasi mutamento rivoluzionario o democratico che si deve realizzare è obbligatoriamente legato alla lotta armata ».

hablando aquì (1). *Tu hai detto che non sei un guerrigliero. E io ti credo. Vos sos un señorito... Sei un laureato, sei un membro di una famiglia dell'alta borghesia. A quest'ora, potresti stare a Milano, continuare ad ammirare Guevara, Castro... Va bene, diciamo che la guerriglia è necessaria per la rivoluzione che tu... che tu vuoi... Però non funziona! Quelli che non muoiono combattendo con i nostri soldati stanno morendo di fame, di infezioni...*

Franco: *Ma mi vuole lasciare in pace? Ma se ne vuole andare di qui? Ma che cosa vuole spiegarmi, con questo discorso? Il suo è un discorso da militare di merda, che è andato a scuola dagli americani, che è andato a scuola in Florida, che è andato a scuola a Panama... Voi siete tutti degli imbecilli, dei servi! Se ne vada di qui! Non voglio più sentire questi discorsi!*

capitano: *E va bene!*

Franco: *Vada via!*

capitano: *Lo quisìste vos, eh?*

Sequenza 48 – Interno ristorante Italia – Carla e Giacomo a colazione (con inserti di Franco in cella)

Carla: *Sai, io spesso mi sorprendo a pensare... ecco, io adesso mangio, o fumo una sigaretta, o guido l'automobile, o guardo la televisione, o guardo la televisione, e come me gli altri, tu, la gente normale... E Franco è in carcere...*

Giacomo: *Che fai stasera? Che fai stasera?*

Carla: *Ecco, vedi?*

Giacomo: *In fondo in fondo, Franco è un fortunato. In fondo in fondo, Franco è un fortunato. In fondo, Franco è un fortunato. No, non sono un cinico. Ha fatto quello che ha voluto e ha voluto quello che ha fatto. Ha fatto quello che ha voluto e ha voluto quello che ha fatto. Non era così ingenuo da non calcolarne i rischi. Ma è riuscito persino a pagare un prezzo più alto di quanto pensasse. Aveva fretta, fretta. Aveva fretta, fretta. Anche se... se in Europa qualcosa si è mosso, lui il nemico voleva trovarselo di fronte, subito, in modo concreto, incontrovertibile, senza mezzi termini, ambiguità, e soprattutto senza il rischio di veder sbriciolata la sua coerenza... E soprattutto senza il rischio di veder sbriciolata la sua coerenza.*

Carla: *Te, invece, Giovanna per telefono ti ha definito il prototipo dell'incoerenza. Però questa impressione puoi anche darla, sai? No, scusa: dicono che la Russia ha fatto bene a invadere la Cecoslovacchia, e tu li chiami carristi; poi vedi il manifesto che rappresenta i due Superman, e sotto uno c'è scritto Usa e sotto l'altro c'è scritto Urss, e tu ti metti a difendere i sovietici. Poi, dico, accusano gli studenti di estremismo, e tu li difendi;*

---

sottotitolo:
(1) Paura, eh?
Neppure a me piacciono queste cose.
Pericoloso.
Uno sbaglio di un centimetro, e ora non staremmo qui a parlare.

però, poi, dopo ne sottolinei le contraddizioni. Ma che cosa vuoi veramente?

Giacomo: *Non lo so!*

Sequenza 49 – Interno cesso carcere Venezuela – Franco raccoglie brandello di giornale

Franco: *Aprite! E' arrivata mia madre! Aprite!*
voce soldato: *Déjalo, hijo de puta!*

Sequenza 50 – Interno albergo Venezuela – Madre in attesa
Sequenza 51 – Esterno carcere Venezuela – Franco sottoposto a doccia

soldato: *El pantalòn!*
capitano: *Non è un bagno come in albergo, però... Està bien, està bien asì... Dejen nomàs!*

Sequenza 52 – Interno carcere Venezuela – Incontro e abbraccio di Franco con la madre

Sequenza 53 – Esterno capanna Venezuela – Intervista con vecchia

vecchia: *Estos acostumbrada a la sexta brigada, a la policia militar, a los cuarteles, a los calabozos. Cuando llegamos a la estacion de policia, me encerraron. Habìa unos hombres que me decìan: « Hable! Diga la verdad y la dejaremos en libertad. La vertad, libertad... Donde està su hijo? Cuantos hombres tiene? Donde se esconden? Es cierto que usted les cocina? Diga la verdad, ma verdad, libertad, verdad, libertad... ». Sabia que querian marearme. La cabeza me daba vueltas... (1).*

Sequenza 54 – Interno carcere Venezuela – Franco e madre

madre: *Tu non c'entri, Franco!*
Franco: *Mamma, mamma, tutti c'entrano, anche quelli che non vogliono. Cosa significa essere innocenti?*
madre: *Tu non hai fatto il guerrigliero, non hai ucciso nessuno, tu!*
Franco: *Ma che differenza c'è?*
madre: *Franco! Questa è una posizione cattolica! Mi meraviglio: tra i pensieri e gli atti, c'è una differenza.*
Franco: *Ma non dicevamo noi stessi che ci sentivamo colpevoli verso il Vietnam per il nostro non agire, per il nostro non far niente?*
madre: *Questo è completamente diverso.*
Franco: *Se io cercassi di difendermi dicendo di non essere stato un guerrigliero, nello stesso istante in cui dirò che io appoggio e che apprezzo e che capisco la guerriglia, per loro sono colpevole lo stesso.*
madre: *Ma devi proprio dire questo?*

(1) voce sovrapposta:
Sono una cliente abituale della polizia militare, delle prigioni della caserma. Siamo arrivati al posto di polizia, m'hanno rinchiuso. Degli uomini mi dicevano: « Parla, di' la verità, sarai libera, la verità, libera. Dov'è tuo figlio? Ha molti uomini con sé? Dove si nasconde? E' vero che cucini per loro? Di' la verità, sarai libera, la verità, libera, la verità se vuoi la libertà, libera, verità, libertà... ». Sapevo che volevano ingannarmi. Non ho detto niente. Mi girava la testa.

Franco: *Io l'ho già detto. Non potevo non dirlo... E Carla?*
madre: *Sta bene.*
Franco: *Scrivile che si ricordi, e anche tu, mamma: nessun uomo è insostituibile, sia nel lavoro come nei sentimenti.*

RULLO 5

Sequenza 55 – Interni ed esterni carcere e paese Venezuela alternati – Franco ascolta rumori esterni – I soldati trascinano due uomini

voci soldati: *Guerrillero de mierda!... Te vamos a enseñar a respetar! Bueno! Tranquillo! Bueno, hijo de puta!... Bueno, tranquillo!... Quieto, quieto, hijo de puta!... Quieto!*

Sequenza 56 – Interno cella Venezuela – I due uomini vengono gettati a terra

1° soldato: *Quiere jugar este... quiere jugar! (1)*
2° soldato: *Ahora no estarás solo...*
3° soldato: *Has visto? Otro para que te diviertas. (2)*
capitano: *Hay una sola manta. Arrénglense como puedan. (3)*

Sequenza 57 – Interno studio Venezuela – Madre e avvocato

avvocato: *Madame, you're already had a meeting with your son. Believe me, that is not a small accomplishement. (4)*
madre: *It was the least you could have done. I have come thousands of kilometers... (5)*
avvocato: *Madame, have you ever been in Latino America before? (6)*
madre: *No.*
avvocato: *That's the point. I can assure you we've done already miracles cutting through all the red tape that we have here (7). Many times, madame, people in your son's situation dissapear without a trace, and no one knows anything (8). Certainly, they have laws, they have constitutions, the newspapers are full of fine words (9). On the surface, this may appear a peaceful and democratic country (10). But the reality is profondly different (11).*

---

sottotitoli:

(1) Vedi a fare i furbi...
(2) Ora divertiti con loro!
(3) C'è una sola coperta. Arrangiatevi.
(4) Lei ha potuto parlare con suo figlio. Non è poco.
(5) Il minimo avvocato! Ho fatto migliaia di chilometri...
(6) Lei è già stata in America Latina?
(7) Ecco il punto.
(8) Spesso, la gente nella situazione di suo figlio sparisce, e nessuno ne sa più nulla.
(9) Certo, c'è la costituzione, le leggi, giornali con belle parole.
(10) Questi sembrano paesi pacifici e democratici.
(11) Ma la realtà è molto diversa.
nota A: Il nome di Manolo, che indica il guerrigliero, viene già dato da questo momento: ma egli lo rivelerà soltanto in seguito.

Sequenza 58 – Interno cella Venezuela (alternata con esterni montagna)

Franco: *Come ti chiami?*
Manolo [nota A] *Y cómo te llamas tu?*
Franco: *Franco.*
Manolo: *Ah!*
Emilio: *Yo, Emilio.*
Franco: *E tu?*
Manolo: *Yo me llamo cualquiera... me llamo... cómo me llamo? Me llamo no te importa...*
Franco: *In che campo eravate?*
Manolo: *Y tu, in che campo eri?*
Franco: *Io ti ho già visto, mi pare...*
Manolo: *Anch'io te vidi, viejito! Voi estavate nel centro. Altri stavano nella retroguardia. Io stavo aprendo el cammino con un machete, sabés, per farvi passare.*
Franco: *Cómo los prenderon?*
Emilio: *Con mucha dificultad! Io volevo andare per una strada. Lui diceva: « No, l'altra, io la conosco molto bene ». E tu vedi, sono qui, in quattro mura.*
Franco: *Tu che ci facevi, su?*
Emilio: *Una cosa più precisa che te. Il fotografo.*
Manolo: *Este vuole seguitare a essere fotografo. Dove te ne vai la prossima volta, tia? Zietta, adonde te vas a ir la proxima vez? Te vas a ir a Vietnam? Te vas a ir a Carnaby Street?*
Emilio: *Io sono venuto qui unicamente per fotografare te e gli altri!*
Manolo: *Mi linda cara, no?*
Emilio: *Sì, belle foto, non belle facce!*
Manolo: *Non mi gusta la gente con el occhialino da zietta. E quando la gente con el occhialino da zietta parla come una zietta, sabés? Me gusta anche meno... Cosa credevi, che la gherriglia...*
Emilio: *Che gherriglia, che gherriglia!*
Manolo: *Puliscite la boca, prima di dire la parola gherriglia... E tu che credevi? Che venir a fotografiar la gherriglia era fare un servizio di moda per la copertina di « Vogue »?*
Emilio: *Si tu lo crees, entonces está bien.*

Sequenza 59 – Interno ufficio Cia (alternato con esterni città Venezuela)

1° agente Cia: *No, I'dont care about the first. The army will take care of him (1)... The second one is a photographer, eh? (2). Ecuadorian? From Ecuador? Okey, I'll ask Washington (3). The italian? Telephone if there's any news (4).*

---

sottotitoli:

(1) Al primo ci penseranno i militari.
(2) Il secondo è un fotografo?
(3) Un ecuadoriano? Chiederò a Washington.
(4) E l'italiano? Telefona se ci sono novità

Sequenza 60 – Interno cella Venezuela

Manolo: *Che volevano quei due che vennero a vederti?*
Franco: *Dovevo fare una dichiarazione: che la guerriglia in America Latina è fallita.*
Manolo: *Y que te aseguraban en cambio?*
Franco: *Un ticket d'avion por l'Italia.*

Sequenza 61 – Interno carcere Venezuela – Soldati che dormono

RULLO 6

Sequenza 62 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni montagna)

Franco: *Mi accusano di essere stato un guerrigliero, e io ho risposto di no, porqué esta, esta è la verdad, purtroppo.*
Manolo: *Purtroppo?*
Franco: *Forse ne avrete parlato e discusso della mia richiesta di essere preso con vosotros, como uno de vosotros. E quindi saprai che mi hanno detto di no.*
Manolo: *Sabés porqué?*
Franco: *Sì. Non sono preparato fisicamente. E forse hanno ragione.*
Manolo: *Forse ti videro la faccia, quando vedesti quel cartello: « zona di peste bubonica, non entrar nella selva ».*
Franco: *E allora mi hanno detto: puede essere mas utile hablando de nosotros, escrivendo de nosotros, propagandando la gherriglia, insomma.*

Sequenza 63 – Esterno strada Italia – Corteo con Carla e Giacomo

urla: *Mao, Castro, Ho Chi Min!*

Sequenza 64 – Interno cella Venezuela (alternato con interni casa Carla e casa Franco in Italia)

Manolo: *Oggi l'America Latina está de moda, en Europa. I manifesti del Ché Guevara: nella stessa parete, el Ché Guevara e Batman. E uno si può sostituire con l'altro.*
Franco: *Sì, d'accordo. Ma in Europa, uno come me che cosa può fare?*
Manolo: *Non sto contro te. Sto contro questa Europa finita, che tuttavia si illude di essere il centro del mondo: egoeurocentrica. E neppure contro l'Europa. Sto contro ciò che l'Europa rappresenta: la cultura occidentale e cristiana, la cultura borghese e mercantile. Ora hanno inventato la parola neocapitalismo. Tardocapitalismo, vorranno dire, neoimperialismo, semmai, si le gusta fabricar parole.*
Franco: *Tu parli sempre di concretezza. Quando invece parli dell'uomo, parli in termini astratti. In Europa, uno come me ha tre strade, davanti a sé. Inserirsi completamente nel sistema, una...*
Manolo: *Demenza morale.*
Franco: *...accettarlo a metà e a metà contestarlo dall'interno...*
Manolo: *Demenza morale a metà.*
Franco: *...due, e questa seconda metà di solito è l'alibi per la prima: il corpo*

a derecha, l'anima a izquierda. Terza soluzione: rifiutare integralmente il sistema. Accettare il ruolo strumentale che il movimento estudiantile riserva a tutti quelli che si chiamano intellettuali.

Manolo: *Perché no?*

Franco: *E perché sì? E in vista di che cosa?*

Manolo: *Tu vorresti una rivoluzione bella e pronta, eh? Sei un intellettuale, e vuoi una rivoluzione tascabile.*

Sequenza 65 – Interno sala cinematografica Venezuela – Sequenza di film sperimentale

Sequenza 66 – Interno cella Venezuela

Franco: *Copriti, Emilio. E' all'alba che si ha sempre più freddo. L'ora in cui i vecchi muoiono e i bambini nascono.*

Emilio: *Io sognavo al momento una cosa che mi fa male: che vanno... che vanno a distruggere tutto il lavoro che io ho fatto. Todas las fotografias que he hecho arriba. Toda esta gente... Todo será perfectamente destruído... No quedará nada... nada... Estos no comprenden nada, no comprenderán nunca nada... Unicamente ejecutan cosas que no saben ni ellos mismos... Imbéciles... imbéciles... (1).*

Sequenza 67 – Esterno campo petrolifero Venezuela

Sequenza 68 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni montagna Venezuela – Riunione di guerriglieri)

Franco: *Hoy, fare la rivoluzione in America Latina è mas facile, no, non mas facile, però mas claro. In Europa se habla, se habla, se habla sempre.*

Manolo: *E quando tu parli e parli e parli di fare la rivoluzione in America Latina, non parli anche te? Non so perché, ma comincio a sospettare che ci sia... che ci sia una concezione superficiale, razzista, de esta revolución latinoamericana.*

Franco: *Ma da che cazzo ti viene il diritto di giudicarmi? Dal fatto che tu sei guerrigliero e io no? Guarda, guarda qui: sai, quando mi hanno sparato addosso, gherrigliero, quando mi hanno sparato adosso mi hanno sparato a salve!*

Manolo: *Bueno... no me toque... no me toque, buono... buono... buono... buono! Intanto non t'agitare e non mettermi le mani addosso, primera cosa. Ora, ricordati, se salverai la pelle, che quando uscirai di qui tutta questa esperienza ti serva, con tu mente lucida, fria, cartesiana, per renderti conto che ciò che venisti a fare qui è a risolvere un problema tuo, personale.*

Franco: *Tu sei ancora alienato, sai...*

Manolo: *E in quanto ai colpi che ti spararono qui, e di cui ti stai vantando,*

---

sottotitoli:

(1) Tutte le fotografie che ho fàtto.
Distruggeranno tutto.
Questi non capiranno mai nulla.
Eseguono soltanto. Imbecilli.

tu sai che muchos de nosotros, muchos, questi colpi che tu hai ricevuto nel muro li hanno ricevuti nella fronte e nei testicoli... E non sono mai venuti a vantarsi con nessuno. Perché sabés como se chiamavano? Se chiamavano N.N. e non sono mai apparsi sulla copertina dell'« Europeo » o di « Life » o de « Le Nouvel Observateur ».

Sequenza 69 – Esterno carcere Venezuela – Soldato di guardia

Sequenza 70 – Interno cella Venezuela – Emilio scrive sul muro

Emilio: *Cuando yo me muera... entié... acento... entiérenme con...*
Franco: *Quando io muoio, sotterratemi con la mia macchina fotografica sotto la sabbia... con la mia chitarra sotto la sabbia...*
Manolo: *Entre los juncos y la media tarde, qué raro que me llame Federico (1). La i, tiita, la i.*
Emilio: *Una gordota (2).*

RULLO 7

Sequenza 71 – Interno carcere Venezuela – Soldati cantano e ballano

Sequenza 72 – Interno cella Venezuela

Manolo: *En America Latina, la tradición dell'arte è da molto tempo politica. Vos lo sabés bien. Tu conosci a los muralistas messicani, tu conosci Orozco, Siqueiros, Rivera. E del cinema? Che mi dici della estetica della violenza, della estetica della fame del cinema novo brasiliano? E de « La hora de los hornos », dove l'idea principale è: « Ogni spettatore è un codardo o un traditore ».*

Sequenza 73 – Interno teatro Italia – Battuta di ciak
voce: *Cinquantanove acca undici terza.*

Sequenza 74 – Interno cella Venezuela

Franco: *Una volta io, in Italia, ho seguito una compagnia di giovani attori, in paesetti, del Sud, dove vivevano in condizioni disastrose.*

Sequenza 75 – Interno teatro Italia (alternato con esterni Venezuela) – Carla prova brano di « Marat-Sade »

Carla: *Anch'io conosco quest'attimo*
in cui il capo si stacca dal tronco
quest'attimo in cui le mani vengono legate alla schiena

Sequenza 76 – Interno cella Venezuela

Franco: *Ricordo dei ragazzi, magri, malnutriti, con l'espressione da adulti...*

Sequenza 77 – Interno teatro Italia (alternato con esterni Venezuela) – Carla prova brano di « Marat-Sade »

---

sottotitoli:
(1) Fra i giunchi e l'imbrunire, che strano che io mi chiami Federico.
(2) Ti basta grossa così?

Carla: *La testa chiusa in un giogo metallico,*
che guarda giù, nel cesto stillante, e poi...
la caduta, che ci mozza in due.

Sequenza 78 – Interno cella Venezuela

Franco: *E la sera venivano a vedere la rappresentazione con un pezzo di pane tra le mani...*

Sequenza 79 – Interno teatro Italia (alternato con esterni Venezuela) – Carla prova brano di « Marat-Sade »

Carla: *Si dice che la testa*
quando viene sollevata dalle mani del boia
continui a vivere
che gli occhi vedano ancora
che la lingua si muova ancora
e che sotto sussultino ancora le braccia, le gambe...

Sequenza 80 – Interno cella Venezuela

Franco: *E rimaneva dentro di loro un sapore di rabbia, di giustizia.*
Manolo: *L'arte che si fa complice del sottosviluppo è sottoarte.*
Franco: *Chiamala come ti pare. In Vietnam, oggi, si fa teatro, si fa poesia.*
Manolo: *Si es por esto, anche Ho Chi Min es un poeta, y Mao, y Martì, en su momento. Però non solo facevano poesia, viejito: impugnavano anche la mitragliatrice, quand'era necessario, e sapevano usarla.*
Emilio: *L'eterna guerrilla.*
Manolo: *Quello che voglio dirti è che in quanto non si modificano le condizioni strutturali della società, parlare di arte per me non ha senso.*

Sequenza 81 – Interno carcere Venezuela – Soldati che scherzano

Sequenza 82 – Interno cella Venezuela

Franco: *Quello che dici tu l'ha già detto Mayakovskij quarant'anni fa.*
Manolo: *Sì, con la diferencia de que Mayakovskij se tuvo que pegar un tiro, y nosotros no lo vamos a pegar (1).*
Franco: *Come ha detto?*
Manolo: *Traduce, traduce, payaso (2).*
Emilio: *Escucha, personcita, eh? (3).*

Sequenza 83 – Interno cella Venezuela

Manolo: *Cuando terminés, pásame el agua, tiita (4).*
Emilio: *Agua... Prende el agua... Beve... Grande profeta... Hablando siempre de cosas que no te interesan nada, y que no comprendes absolutamente*

---

sottotitoli:
(1) Ma Mayakovskij fu costretto a spararsi. E noi non lo faremo.
(2) Traduci, pagliaccio.
(3) Scusa, bimba.
(4) Poi passami l'acqua, zietta.

nada (1). *Y tu te permites de juzgarme a mí, a el, a todo el mundo* (2). *Eres un perfecto salvaje... Tu no me debes tratar más ní de tia ní de payaso ní de loco* (3). *A mi no me llamarás más esto... La proxima vez que tu me hablat así, te digo una cosa sinceramente: que te aplastaré así...* (4). *Yo no me llamo ní tia ní loco ní nada. Mi nombre, te recuerdo, es Emilio* (5). *Y tu me llamará siempre señor Emilio... señor Emilio* (6).

Sequenza 84 – Esterno cortile carcere Venezuela (alternato a P.P. di Carla) – I tre prigionieri, durante la « passeggiata », vengono presi a sassate.

Sequenza 85 – Interno ingresso carcere Venezuela – I tre prigionieri vengono riportati in cella

1° soldato: *Contentito, fotógrafo?*
Emilio: *Felíz, felíz, felíz... Mira, mira...*
1° soldato: *Estás hecho un puerco...*
Emilio: *Mira.*
1° soldato: *Te gusta?*
Emilio: *Yo te aseguro que te doy una fotografía...*
1° soldato: *Me la prometiste!*
Emilio: *Dame... dámelo, el cigarito!*
2° soldato: *Vamos, vamos, fotógrafo!*
1° soldato: *Qué quieres ahora?*
Emilio: *Espera, espera un momentito.*
sergente: *Ustedes, qué esperan?*
Emilio: *Ya llego, ya llego. Dame el periodiquito, quieres?*
1° soldato: *Promete la foto...*
Emilio: *Dame... Sì... Dame el periodiquito...*
2° soldato: *Alé, alé!*
Emilio: *Prometo!*

Sequenza 86 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni Venezuela) – Emilio legge titoli del giornale

Emilio: *Abracadabra pata de cabra, el periódico esta aquí: mira!* (7). *Caldera annuncia su programa de gobierno* (8). *Hoy en gira administrativa... Tampoco me interesa* (9). *Las fotografias aquí son muy feas y muy oscuras... Esta es demaciado clara* (10). *La agonía del Chè...* (11). *A manos de sus*

---

sottotitoli:
(1) Parli sempre di cose che non comprendi neppure tu.
(2) E ti permetti di giudicare me, lui, tutti.
(3) Tu non devi trattarmi né da zia né da pagliaccio né da matto.
(4) La prossima volta che lo fai, ti schiaccerò così.
(5) Io non mi chiamo né zia né matto né niente. Il mio nome è Emilio.
(6) E tu mi chiamerai signor Emilio.
(7) Ecco il giornale.
(8) Caldera annunzia il suo programma di governo.
(9) Non m'interessa.
(10) Le fotografie sono troppo scure o troppo chiare.
(11) L'agonia del Ché.

captores. El Chè y sus hombres fueron capturados vivos y luego fusilados (1). *Ante de presentar el cadavere de Guevara a los periodistas, fue sometido a un macabro maquillage... a un macabro maquillage... para enmascararle las heridas que habia recibido...* (2). *La muerte de una mariposa, de un àrbol, de un camino que muere, de una casa, de un hombre, de una mujer, de un niño...* (3). *Pero no esta muerte injusta....* (4). *Si uno pudiese prepararse para morir, sería todo facil* (5).

Sequenza 87 – Interno hall albergo – Madre e diplomatico italiano

madre: *Ha avuto notizie da Roma, lei?*
diplomatico: *No. Comunque, in via del tutto riservata le posso dire che qualcosa si sta facendo.*
madre: *E non c'è più nulla che si può fare, proprio qui, sul luogo?*
diplomatico: *Sul posto no.*
madre: *Allora, che cosa mi consiglia?*
diplomatico: *Penso che sarebbe bene lei tornasse in Italia, e seguisse da vicino tutta quanta la questione.*

RULLO 8

Sequenza 88 – Interno cella Venezuela – Emilio chiede di essere portato al cesso

Emilio: *Pero, házme salir...* (6).
soldato: *Qué te pasa?* (7).
Emilio: *Tengo una dierréita...* (8).
soldato: *No te gusta la comida?*
Emilio: *Está muy buena, muy fresquita.*
soldato: *Ah, lo sé.*
Emilio: *Házme salir, por favor, házme salir!* (9).
soldato: *Cuentame una historia, ahora...* (10).
Emilio: *Ahora?*
soldato: *Sì.*
Emilio: *Bueno... Conoces... sabes porqué los japoneses no utilizan este dedo* (11)

---

sottotitoli:
(1) Il Ché e i suoi uomini presi vivi e poi fucilati.
(2) Prima di presentarlo ai giornalisti, il corpo di Guevara fu sottoposto a un macabro maquillage, per nasconderne le ferite.
(3) La morte di una farfalla, di un albero, di una casa, di un uomo, di una donna, di un bambino.
(4) Ma non questa morte ingiusta.
(5) Se uno potesse prepararsi, forse sarebbe più facile.
(6) Fammi uscire.
(7) Che hai?
(8) Ho una diarrea...
(9) Fammi uscire!
(10) Raccontami una barzelletta.
(11) Sai perché i giapponesi non usano questo dito?

soldato: *No.*
Emilio: *Ah! Porqué es mio!*(1).

Sequenza 89 – Interno ingresso carcere Venezuela – Soldato accompagna fuori Emilio

capitano: *Adónde lo llevan?* (2).
soldato: *Lo llevo al water. No se ha acostumbado todavía al menú* (3).
capitano: *Llévelo, soldato. No lo deje solo* (4).
Emilio: *Efectivamente no, mi capitán... Tenia previsto hablarle... Pienso que usted ha hablado con mi embajador?* (5).
capitano: *Vaya, vaya, no salidó de la celda para que yo le esté informando cosas...* (6). *Vaya! Soldado, vigílelo.*

Sequenza 90 – Interno cella Venezuela – Il capitano si rivolge a Franco e Manolo

capitano: *Un guerrillero no es un señorito, eh?* (7).
Franco: *Io non ho mai detto di essere stato un guerrigliero.*
Manolo: *Si vos fueras un señorito, no estarías aquí dentro.*
capitano: *Ahora se unen... El filósofo y el guerrillero se unen* (8). *Los representantes de los movimentos de liberación nacional, eh?* (9). *Ha entrado el representante de la reacción, que vengo a ser yo* (10). *El militar, el reaccionario... En el mundo, gracias a tipos como éste, a los filósofos, existe una imagen del militar latinoamericano.* (11). *Un tipo ignorante, que usa la fuerza bruta, la violencia... Somos fascistas, nazis, totalitarios...*

Sequenza 91 – Esterno montagna Venezuela – I guerriglieri cantano « Bella ciao »

Sequenza 92 – Interno cella Venezuela – Mentre il capitano continua a parlare, Franco fischia « Bella ciao »

capitano: *Pero, carajo, fícjate una cosa que te digo. Vos te acordás cuál era el saluto de Mussolini... cuál era el slogan de los fascistas?* (12). *Lo debés saber vos: Vincere! Que es lo que dice Castro cuando habla con las fuerzas armadas de Cuba?* (13). *Con su pueblo? Venceremos! Porqué no me explicás la diferencia?* (14).

---

sottotitoli:
(1) Perché è il mio!
(2) Dove lo porti?
(3) Al cesso. Non gli va il menù.
(4) Sorveglialo.
(5) Signor capitano... ha potuto parlare con il mio ambasciatore?
(6) Vai, non sei uscito per avere notizie.
(7) Un guerrigliero non è un signorino.
(8) Il filosofo e il guerrigliero si uniscono.
(9) I rappresentanti dei movimenti di liberazione nazionale.
(10) E' entrato il rappresentante della reazione, cioè io.
(11) Nel mondo, grazie ai filosofi, c'è una immagine del militare latinoamericano.
(12) Ti ricordi qual era lo slogan di Mussolini?
(13) Che cosa dice Castro quando parla al popolo cubano?
(14) Qual è la differenza?

Sequenza 93 – Esterno montagna Venezuela – I guerriglieri cantano « Bella ciao »

Sequenza 94 – Interno cella Venezuela

Franco: *Capitano?*
capitano: *Sì?*
Manolo: *Aire, aire, aire!*

Sequenza 95 – Esterni Venezuela – Un camion scende dalla montagna portando un soldato morto (alternato con esterni paese Venezuela)

Sequenza 96 – Esterno paese Venezuela – I soldati scaricano dal camion il corpo del soldato morto

altoparlante: *Los criminales subversivos han asesinado en una vil emboscada a uno de nuestros soldados! Ha llegado la hora de terminar con estos delictos que quedan impunes! Venguemos este crimen! A muerte los extranjeros subversivos!*

Sequenza 97 – Interno cella Venezuela

altoparlante: *A muerte los bandidos traidores pagados por los agentes de Castro!*
Manolo: *Hanno ucciso un soldato.*

Sequenza 98 – Esterno paese Venezuela – Altoparlanti

altoparlante: *Destruyamos el castro-comunismo en nuestro país! Nuestra venganza debe ser implacable!*

Sequenza 99 – Interno cella Venezuela – I soldati legano i tre prigionieri
voci soldati: *Vamos a ver si se mueve este huevón!... Quítale la camisa! Quítale la camisa!... La cuerda, la cuerda!... Házlo comer tierra!... Tíralo pa'rriba! Tíralo pa'rriba! Tíralo pa'rriba!... Mataste a uno de nosotros, eh?*

Sequenza 100 – Esterno paese Venezuela – Folla che si avvia verso la prigione

Sequenza 101 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni paese Venezuela – Folla che si avvia alla prigione e soldati schierati)

Emilio: *Llamaré a mi embajador! Yo no tengo nada que ver... Yo no tengo nada que ver con ustedes... No saben quién soy... Por eso es que me tratan así...*

Manolo: *Quando tieni il dito sul grilletto, e ti appaiono i soldati... Polizia o esercito... che sono popolo come te ma indossano una divisa... allora il dito preme e preme e preme sul grilletto... Y sientes que adentro te crece un odio... un odio che portavi dentro da tanto tanto tempo... che esplode... Y sabes, Franco, es un odio bueno, sano... Aveva ragione Carmichael quando diceva: i nostri padroni ci insegnano che la violenza è male, perché avevano, perché hanno paura de nuestro odio y de nuestra violencia... E la fame e la sete e l'analfabetismo non è violenza? No es odio?*

Sequenza 102 – Esterno paese Venezuela (alternato con interno cella – I prigionieri legati) – La folla viene trattenuta con violenza dai soldati a difesa della prigione

RULLO 9

Sequenza 103 – Interno cella Venezuela – I tre prigionieri legati (alternato con esterno paese Venezuela – Folla in attesa e soldati di guardia)

Emilio: *Io voleva un'altra cosa... voleva... un com... un combattimento entre le soldate e los guerrilleros... Escusa, no es que quiero offenderte ni nada...* (1). *Yo quiero decir que no hice un servicio como quería...* (2). *Però io ho perduto nel '56 la Ungheria... ero troppo giovane... e ora la Cecoslovacchia... mi trovo qui..*

Franco: *La Cecoslovacchia... Come prima impressione, sentimentalmente...*

voce radio: *State ascoltando la stazione radio legale e libera di radio Praga. Una chiamata a tutte le stazioni della radio della Romania e della Jugoslavia. Per favore, fate tutto il possibile per informare della situazione della Repubblica socialista cecoslovacca. Qui tutta la nazione cecoslovacca è e rimarrà fedele a Svoboda, Dubcek, Cernik, Smerkovski e gli altri dirigenti legali della nostra nazione... Voi, romeni e jugoslavi, voi siete gli unici che rimangono dalla nostra parte. Voi, dove il governo e il partito rimangono nelle mani dei giusti. Vi preghiamo, trasmettete in tutte le lingue della situazione reale della nostra patria, che tutto il mondo sarà in grado di sapere la verità.*

Manolo: *La gente pagata dall'oro di Wall Street ha detto sempre che i partiti comunisti latinoamericani erano pagati dall'oro di Mosca... Esto es falso! Pero en cambio la Union Sovietica ha inaugurato una politica che frena, nei nostri paesi latinoamericani, la liberacion nacional... La coesistenza pacifica non può significare guerra no gherriglia no... La coesistenza pacifica può significare soltanto guerra no gherriglia sí!*

Sequenza 104 – Esterno montagna Venezuela – Guerriglieri si riparano sotto una tenda mentre piove (alternato con interno cella Venezuela)

Sequenza 105 – Interno automobile Italia – Carla e Giacomo

Carla: *Credi che lo uccideranno?*

Giacomo: *No, non credo... Saranno costretti a fargli il processo, se non altro per la pubblicità che hanno voluto dare al caso.*

Sequenza 106 – Interno cella Venezuela – Franco sostiene sulle spalle il corpo di Manolo, legato all'inferriata della finestra

Franco: *Emilio... Mi dài il cambio?*

Sequenza 107 – Interno automobile Italia – Carla e Giacomo (alternato con interno cella Venezuela – Emilio che si trascina sul pavimento per raggiungere Franco)

Carla: *A quanto possono condannarlo?*

Giacomo: *Be', non se la caverà con poco.*

Carla: *Magari vent'anni, trent'anni... E' incredibile... Uscirebbe vecchio.*

---

sottotitoli:

(1) Non voglio offenderti, no...

(2) Però non ho potuto fare il servizio fotografico che volevo.

Giacomo: *La realtà è imprevedibile. Possono espellerlo all'improvviso... oppure graziarlo... o magari cambia regime e si ritrova fuori...*
Carla: *Sì, oppure dicono che ha tentato di fuggire e che hanno dovuto spararargli. Succede, no?*
Giacomo: *Be', sì, succede... Il lavoro come va?*
Carla: *A volte riesco a parteciparvi completamente, e allora per un po' non ho altri pensieri. Altre volte, invece, il pensiero è sempre lì, e allora divento come una marionetta meccanica.*

Sequenza 108 – Interno cella Venezuela – Emilio ha raggiunto Franco e si sostituisce a lui nel sostenere Manolo

Emilio: *Dáme tus piés!*

Sequenza 109 – Esterno casa paese Venezuela – Lamentazione funebre per il morto

Sequenza 110 – Interno cella Venezuela – I tre prigionieri sono stati slegati

Franco: *Assassini!*
Emilio: *Completly crazy!*
Manolo: *Hijos de una grandisima puta!*

Sequenza 111 – Interno teatro Italia – Attore vestito da prete legge brani di Camilo Torres (alternato con interni chiesa Sardegna)

attore-prete: *Il fondamento principale del cattolicesimo è l'amore. Ma perché questo amore sia reale, bisogna trovare mezzi efficaci. Questo è l'essenziale di una rivoluzione. Intanto, la rivoluzione è il modo di ottenere un governo che dia da mangiare all'affamato e da vestire all'ignudo. Per questo la rivoluzione non solo è consentita, ma è obbligatoria, per i cristiani.*

Sequenza 112 – Interno cella Venezuela – Emilio disegna sul muro

Franco: *Tu sei cattolico, no?*
Emilio: *Piuttosto sono cristiano. Io sono per la non violenza, come Luther King.*
Manolo: *Troppo comodo.*
Emilio: *Porque a Luther King, seguramente recuerdas que lo mataron! Hay también una persona che era per la non violenza: era Juan XXIII.*
Manolo: *Su Giovanni 23, d'accordo.*
Franco: *Sì, Giovanni XXIII ha portato alla luce le contraddizioni del cattolicesimo... Ma forse questo è pericoloso...*

Sequenza 113 – Interno teatro Italia

attore-prete: *I comunisti devono sapere chiaramente che io non entrerò mai nelle loro file. Ma possiamo combattere per obiettivi comuni: contro l'oligarchia, contro l'imperialismo degli Stati Uniti e per il potere alle classi oppresse.*

Sequenza 114 – Interno cella Venezuela

Manolo: *La differenza sta che tutti questi problemi sul dialogo entre marxistas y catolicos y catolicos y marxistas y neocatolicos y neomarxistas, en Europa, si affrontano nelle tavole rotonde, di Nanterre o di Salisburgo. Y nosotros, noi, invece, marxisti e cattolici ci ritroviamo lottando fianco a fianco sulla stessa sierra.*

Sequenza 115 – Esterno montagna Venezuela – Incontro tra guerriglieri al canto dell'Internazionale

Sequenza 116 – Interno cella Venezuela

Franco: *Che certi cattolici accettino ormai la lucha de classe, la lucha rivoluzionaria, la lucha armada, è un fatto positivo. Ma in certe occasioni certi cattolici d'izquierda sono più a izquierda dei marxisti. E il pericolo qual è? Una società socialista che crede in Dio. Socialismo significa liberazione dell'uomo dallo sfruttamento, ma anche dalla paura, dal misticismo, dal mito, da Dio, in sostanza!*

Sequenza 117 – Interno teatro Italia

attore-prete: *Agli studenti!*

Sequenza 118 – Interno cella Venezuela
Manolo: *Filosoficamente corretto.*
Franco: *E astratto, no?*

Sequenza 119 – Interno teatro Italia

attore-prete: *Lo studente universitario ha due privilegi. Quello di poter salire la scala sociale e quello di potersi dimostrare anticonformista, manifestando la propria rivolta, senza che ciò impedisca quell'ascesa. Questi vantaggi hanno fatto sì che gli studenti siano un elemento decisivo della rivoluzione. Ma una delle cause che fanno sì che il contributo degli studenti alla rivoluzione sia transitorio e superficiale è la mancanza di compromissione da parte dello studente nella lotta economica personale, familiare.*

Sequenza 120 – Interno cella Venezuela

Emilio: *Tu crees en Dios?*
Franco: *Ma tu stai un po' loco, sai? Ma muy loco!*
Emilio: *Tu credi in Dio! E con tutte queste arie superiori, se non credi in Dio, tu ti credi dio! Un dio di grandi parole!*
Franco: *Vedi? La mia posizione di cattolico apostolico romano.*

RULLO 10

Sequenza 121 – Esterno paese Venezuela – Il funerale del soldato ucciso

Sequenza 122 – Interno cella Venezuela

Manolo: *Paura?*
Franco: *Del dolore fisico, non della morte.*
Emilio: *Pero est extraños, cuando yo tengo la cámara fotográfica yo no tengo*

miedo... verdaderamente, no tengo miedo... (1). *Quando fotografío, no tengo miedo, porqué...*

Manolo: *Ves, Emilio, que una cámara fotográfica puede funcionar también como una ametralladora?* (2).

Emilio: *Y tú, profetita, no tienes miedo?* (3).

Manolo: *Vos sabés mejor que yo, Emilio, que a los latinoamericanos nos enseñan, nos educan desde el vientre de nuestras madres a convivir con la muerte...* (4). *A la muerte la tratamos de « che »...* (5). *Sabés que « che » en Argentina quiere decir « mi »* (6). *« Che » muerte... « mi » muerte...* (7).

Sequenza 123 – Interno teatro Italia

attore-prete: *E allora lottare, lottare, per il potere alle classi popolari, basta la muerte, hasta la muerte, hasta la victoria! Per la strada vanno dette queste cose, non in teatro!*

Sequenza 124 – Interno cella Venezuela – Franco e Manolo litigano tra loro

Franco: *Comunque ricordati che qui abbiamo deciso che non ci sono né filosofi né ziette né profeti. Io mi chiamo Franco, tu Emilio e lui... Be', come ti chiami, tu?*

Manolo: *Digamos Manolo.*

Franco: *Allora non ti fidi?*

Manolo: *Io non mi fido né di queste pietre né di queste pareti che ci rinchiudono.*

Franco: *Allora, non ti fidi.*

Manolo: *Vos hablas, tu parli troppo. E se io fossi un agente della Cia?*

Franco: *Non è possibile, con le botte che hai preso.*

Manolo: *Per soldi, si può fare questo e altro... Sei un ingenuo... Comincio a credere che hanno fatto bene a non accettarti.*

Franco: *Questa è la cosa più bassa che potevi dire.*

Manolo: *Ti rode, eh?*

Franco: *Io ti spacco la faccia...*

Manolo: *Palabras, palabras... Esas son palabras... Tu enseria mes palabras...*

Emilio: *Basta, basta, cálmate... Basta! Finiremos para morir, así, matando... E' già difficile de essere così... Dame tu mano...*

Sequenza 125 – Interno salotto Italia – Carla recita brano di « Marat-Sade »

Carla: *Quale città è mai questa,*
in cui il sole non riesce quasi

---

sottotitoli:

(1) Però, quando ho la macchina fotografica, non ho paura.
(2) Anche una macchina fotografica può funzionare come una mitragliatrice.
(3) E tu, profeta, non hai paura?
(4) Tu sai meglio di me che noi latinoamericani siamo educati a convivere con la morte fin dal ventre di nostra madre.
(5) Noi diamo del « chè » alla morte.
(6) In Argentina, « ché » significa mio.
(7) « Ché » morte: la « mia » morte.

ad aprirsi un varco tra i vapori,
e non sono vapori invernali o di pioggia,
ma una caligine calda e densa,
come negli scannatoi?

Sequenza 126 – Esterno cimitero Venezuela – Il funerale del soldato

Carla: *Ma quale città è mai questa,*
in cui la carne giace nuda e spoglia per le strade,
cosa sono queste facce?

Sequenza 127 – Interno cella Venezuela – I tre prigionieri chiusi nel proprio isolamento

Sequenza 128 – Esterno cimitero Venezuela – Il prete recita l'orazione funebre

attore-prete: *Ai militari! In varie occasioni ho visto operai e contadini in uniforme picchiare e perseguitare operai, contadini, studenti. Forse i militari lo fanno in obbedienza alle leggi, alla costituzione, alla patria. E allora bisogna informare i militari sul vero concetto di patria, di costituzione, di leggi, che non sono le ventiquattro famiglie che attualmente proteggono.*

Sequenza 129 – Interno cella Venezuela – Emilio disegna sul muro, Franco urta involontariamente Manolo, che gli fa un cenno di solidarietà. L'intesa ritrovata rende felice Emilio

Emilio: *Te gustaría?*
Franco: *Pardon!*

Sequenza 130 – Esterno cimitero Venezuela – Scene di dolore

Sequenza 131 – Interno automobile per strade Caracas

1° agente Cia: *Listen, you've got to break the Italian moral down if you going to get a signed statment out of him* (1). *Tell the military to scare him... Well, you know threated him with something like the town's people lynching him* (2). *The killing of that soldier is a good excuse* (3).

Sequenza 132 – Esterno carcere Venezuela – Folla in attesa e soldati

Carla: *Cosa gridano tanto,*
cosa si trascinano dietro a quel modo,
cosa sono quei fagotti per cui si scannano?

Sequenza 133 – Interno cella Venezuela – I tre prigionieri vengono trascinati fuori

capitano: *Listos? Vamos!*
Emilio: *Dónde me llevan? Dónde me llevan? Franco! Qu'es-que vont faire?*
Franco: *On verra bien!*

---

sottotitoli:
(1) Occorre costringere l'italiano a firmare quella dichiarazione.
(2) Suggerisci ai militari che li spaventino con un linciaggio.
(3) L'uccisione di quel soldato è un'ottima occasione.

Sequenza 134 – Esterno carcere Venezuela – Folla in attesa

Carla: *Quale città è mai questa,*
cosa sono queste facce?

RULLO 11

Sequenza 135 – Esterno carcere Venezuela – I soldati trascinano i tre prigionieri avvolti in sacchi. Davanti alla folla in attesa, li liberano, ritirandosi poi vicino al muro del carcere. I tre prigionieri restano davanti alla folla, che che li assale, dopo le parole di Manolo

voci soldati: *Parate, parate!*

capitano: *Un paso atrás! O lo mato de un tiro! Quieto! Soldados, contra el muro, rápido!*

Manolo: *Ojo, eh! No ven que los quieren montar! No ven que los quieren poner contra nosotros, que somos la misma cosa! No ven que los enemigos de ustedes son nuestros enemigos... los patrones, la policía, el ejército... sono i nemici comuni! Anche l'imperialismo, l'imperialismo yankee, anche se non ne vediamo le mani perché sono nascoste! Avete gli stessi occhi, le stesse spalle, le stesse mani dei nostri contadini, laggiù, nell'America del centro e del sud! Guardatemi negli occhi!*

Franco: *Manolo! Calma!*

Manolo: *Aprite gli occhi! Tu e tu e tu e tu e tu e tu e tu y vos! I padroni! La polizia! L'esercito! Sono i nemici comuni! Lui! E l'imperialismo yankee! Non capite niente! Y vos! Avete gli stessi occhi dei nostri contadini, laggiù! Io vi guardo negli occhi! Aprite gli occhi!*

voci soldati: *Fuera, fuera!*

Manolo: *Aprite gli occhi! Aprite gli occhi! Aprite gli occhi!*

capitano: *Llévenlos fuera, soldados!*

Manolo: *Aprite gli occhi! Aprite gli occhi! Y vos y vos y vos y vos!*

capitano: *Agárrenlo! Fuera!*

Manolo: *Non capite niente! I padroni, la polizia...*

Sequenza 136 – Esterno paese Sardegna – Interviste alla folla di « comparse », che alla fine cantano « Bandiera rossa »

attore-soldato: *Io sono qui, sono sardo, come voi, e sto facendo la parte di un militare che è usato nella lotta anti-guerriglia. Vos quere dimandare soprattutto che ne pensate de su discursu c'ha fatto su prigioniero c'ammo surraucommo* (1).

intervistato: *Io penso che sia l'unica cosa a eliminare tutti questi caschi blu, por su benessere d'esa Italia e d'esa Sardinia maggiormente. Che ci hanno sempre scarculau como de schiavosu, non che su Mexico, ma maggiormente più forte che su Mexico* (2). *Perché semosu troppo indunera che*

sottotitoli:
(1) Che ne pensate del discorso del prigioniero che abbiamo picchiato?
(2) Perché ci hanno sempre trattato come schiavi.

no semo sempre abbindolari da sar bigottasa, da sus prietes e da sar monzasas (1).

voci: *Bene!*

intervistato: *Perché sono la brutta razza che hanno reso gli schiavi in tutta l'Europa!*

voci: *Fuori i capitalisti. Noi non vogliamo prigionieri! Lottare insieme a noi!*

Sequenza 137 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni paese Venezuela – Folla e soldati)

Emilio: *Imbécil! Incredibile, incredibile! Io ho orrore di questa gente, di questa folla, di questa imbecillità, di questa incoscienza!*

Franco: *Ma il problema consiste appunto nel fargli acquistare coscienza di ciò che sono!*

Emilio: *Ma parecía lo mismo que esta gente estaba más bien de la otra parte.*

Manolo: *Una rivoluzione non è una serata di gala, cari miei, non è un'opera letteraria, non è un disegno, non è un ricamo, non si fa con tanta eleganza.*

Franco: *Forse la tua reazione è stata eccessiva. Comprensibile, ma tatticamente fuori tempo: anche se dentro gli rimarrà qualcosa.*

Manolo: *Eppure, noi dobbiamo parlare come i contadini...*

Sequenza 138 – Esterno montagna Venezuela – Riunione politica di guerriglieri e contadini

contadino: *Un dia... un dia de siembra... un dia de limpia... digo un dia de... de... despues de cocoreo... y cinco reales para el esgranado serán tres bolivares...* (2).

Sequenza 139 – Interno cella Venezuela (alternato con esterno montagna Venezuela – Guerriglieri che mangiano, che dormono, che lavorano nei campi con i contadini)

Manolo: *...mangiare come loro... dormire come loro... dobbiamo essere come loro... non come... dobbiamo essere loro!*

Sequenza 140 – Interno casa Franco in Italia – Madre e Carla

madre: *Cominci a sentirti stanca, eh?*

Carla: *No.*

madre: *Aspettare per anni... In fondo sei giovane.*

Sequenza 141 – Esterno paese Venezuela – Sonatore di chitarra

Sequenza 142 – Interno cella Venezuela – Franco ed Emilio parlano, mentre Manolo dorme

Emilio: *Luna piena, stasera! Sai, io mi ricordo che mio padre mi portava vicino*

---

sottotitoli:

(1) Perché da troppo tempo ci siamo lasciati abbindolare da bigotte, preti e monache!

(2) Un giorno... un giorno di semina... un giorno di sarchiatura... e 210 lire per sgranatura del granturco fanno 400 lire.

a un laco, per passeggiare... E una sera c'era luna piena... Vedo el reflesso della luna nell'acqua e le dico a mi' padre: « Mira, papacito, mira che cacio, che cacio grande! ». E mi' padre raccolse una pietra, e la butta nell'acqua e mi dice: « Mira, el cacio sparì! ».

Sequenza 143 – Esterno paese Venezuela – Fari di auto che illuminano una strada

Sequenza 144 – Interno cella Venezuela – I tre prigionieri dormono

Sequenza 145 – Esterno paese Venezuela – I fari dell'automobile si arrestano vicino alla prigione

Sequenza 146 – Interno cella Venezuela – Emilio viene portato via

capitano: *Ese. Date vuelta, fotografo!*
Manolo: *Huevos, tiita, huevos!*
Franco: *Ciao, Emilio.*
Manolo: *Huevos, tiita.*

RULLO 12

Sequenza 147 – Interno villa Italia – Giacomo e Carla alla finestra

Giacomo: *Magari lì è notte... Ma io non mi ricordo mai la faccenda dei fusi orari.*

Carla: *Secondo te, che cosa dovrei fare? Starmene chiusa in casa, vestita di nero?*

Giacomo: *Ma, dico, Carla, non darai mica retta ai discorsi che fa la madre di Franco?*

Carla: *Certo che è facile giudicare. Pensa, io continuo a reprimere dentro di me, nonostante tutti i discorsi che ho fatto proprio lì con Franco, il desiderio di fare all'amore. Perché? Dimmi perché: io non lo so.*

Giacomo: *Perché... E' semplice... Perché siamo un ammasso di contraddizioni: una cosa è la teoria e l'altra la pratica.*

Carla: *La pratica, certo.*

Sequenza 148 – Interno cella Venezuela – Manolo sul muro

Franco: *Su Emilio si possono fare tre ipotesi. O l'hanno trasferito in un altro carcere, o l'hanno ammazzato, o l'hanno liberato.*

Sequenza 149 – Interno stanza da bagno albergo Venezuela – Emilio si immerge nell'acqua

Sequenza 150 – Interno cella Venezuela – Manolo smette di disegnare

Sequenza 151 – Interno stanza da bagno albergo Venezuela – Entra una ragazza

Emilio: *Katy!*
Katy: *Emilio!*
Emilio: *Como estás? Entra!*
Katy: *Donde estás?*
Emilio: *Entra, entra, entra!*

Katy: *Hello! Buenos dias! Como estás?*
Emilio: *Bien... muy bien... y tú?*
Katy: *Che hai fatto con la barba?*
Emilio: *Estuve muy lejos.*

Sequenza 152 – Interno cella Venezuela

Franco: *Certo che se ci uccidono, tutto quello che ci siamo detti muore con noi.*
Manolo: *No.*

Sequenza 153 – Interno stanza da bagno albergo Venezuela

Katy: *Adónde habías partido?... Lontano?*
Emilio: *En medio de casas... de gente que habla... que grita... de gente... Yo pensé mucho a tí, sabés?*

Sequenza 154 – Interno cella Venezuela

Franco: *L'Europa è vecchia, ha una lunga esperienza, sa usare metodi diversi.*

Sequenza 155 – Interno salotto Italia – Carla, Giacomo e altri amici

Carla: *Va bene, parliamo d'altro?*
1° giovane: *Parliamo della rivoluzione?*
2° giovane: *Fatta in Italia? E come?*

Sequenza 156 – Interno cella Venezuela

Manolo: *El futuro de l'America Latina sarà un futuro socialista.*

Sequenza 157 – Interno salotto Italia

signora: *In Italia le condizioni sono diverse, nel senso che le forze che si chiamano di sinistra oggi non sono, o hanno dimenticato di essere rivoluzionarie.*

Sequenza 158 – Interno cella Venezuela

Franco: *L'Europa è alla retroguardia, e Marx e Lenin non sono più europei.*
Manolo: *Dove c'è un uomo affamato, c'è sottosviluppo.*
Franco: *Voi avete l'odio che vi spinge dentro, la miseria, la fame... In Italia esiste qualcosa del genere nel sud.*

Sequenza 159 – Interno salotto Italia

3° giovane: *Perché l'Italia è un'entità astratta, evidentemente, qui è un problema di gruppi di potere, di classi dominanti e di certi gruppi invece dominati...*

Sequenza 160 – Interno cella Venezuela

Manolo: *Cosa vuole dire Terzo Mondo? Yo qu soy un hombre del Tercer Mundo te digo que rechazo... que no acepto la calificación de Tercer Mundo. El mundo es uno, o por lo menos tiene que serlo.*

Sequenza 161 – Interno salotto Italia

ragazza: *Noi parliamo di Franco come se uno si muovesse solo per motivi ideologici, no? Ma c'è anche una valutazione di tipo personale.*

3° giovane: *Perché non è andato nel Vietnam?*

ragazza: *Perché gli piaceva più l'America Latina, non so.*

Sequenza 162 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni Italia – Manifestazione politica)

Franco: *E' proprio qui che ho capito meglio che i nostri problemi sono diversi, e quindi è diversa la funzione dell'avanguardia rivoluzionaria.*

Sequenza 163 – Interno salotto Italia

1° giovane: *E' giusto andare a vedere? Perché l'intellettuale europeo lo disprezza, il mitra?*

Sequenza 164 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni Venezuela – Scritte politiche sui muri)

Manolo: *Giorni fa, pocos dias, ci è arrivato un proclama di Inti Peredo, el compañero del Ché in Bolivia. E questo proclama termina dicendo: « Torniamo sulle montagne. Victoria o muerte! ».*

Sequenza 165 – Interno salotto Italia

3° giovane: *Non tutti sono d'accordo ad esempio sulla strada della guerriglia...*

Sequenza 166 – Interno cella Venezuela

Manolo: *Pero que para nosotros, tus matices, le tue sfumature, per me non sono altro che ambiguità. Para nosotros, non si tratta già di salvare il cervello o la coscienza, ma di giocarsi la pelle.*

Sequenza 167 – Interno salotto Italia

Giacomo: *L'azione di Franco in sede politica noi possiamo analizzarla fin che vogliamo, no? E trarne tutte le conclusioni che vogliamo. Ma anche apprezzarne la coerenza umana.*

ragazza: *Certo.*

Giacomo: *Che è quella di cui oggi tutti facciamo così gran difetto.*

Sequenza 168 – Interno cella Venezuela

Manolo: *Facciamo cose, e poi daremo il nome alle cose che nasceranno.*

Sequenza 169 – Interno salotto Italia

1° giovane: *Resta il punto che poteva forse fare anche qualcosa qui.*

Sequenza 170 – Interno cella Venezuela (alternato con esterni Italia – Manifestazione politica)

Franco: *Infatti. Il problema è quello di reintrodurre anche in Europa una tensione ideale, ideologica: e questo può scaturire soltanto dalla dialettica*

tra operai, braccianti, pastori e studenti da un lato e partiti veramente rivoluzionari dall'altro.

Sequenza 171 – Interno salotto Italia

Giacomo: *Può aver fatto degli errori a livello politico, ma non mai a livello umano. E allora, voglio dire, siccome secondo me prima del livello politico c'è quello umano, personale, soggettivo, ecco in che misura Franco va visto.*

Sequenza 172 – Interno cella Venezuela

Manolo: *E così lasci i tuoi pennelli, la tua cámara cinematografica, la tua macchina da scrivere per una mitragliatrice.*

Sequenza 173 – Interno salotto Italia

Carla: *Esatto. Non sono così brava da poterne restare al di fuori e giudicare e vedere dal di fuori la situazione.*

Sequenza 174 – Interno camera albergo Venezuela – Emilio a letto con la ragazza

Emilio: *J'ai connu deux amis... Ils sont... ils sont là... ils sont là dedans...* (1).

Sequenza 175 – Interno cella Venezuela – Manolo viene portato via (alternato con esterni montagna Venezuela – Guerriglieri che dichiarano il loro nome di battaglia):

capitano: *Toca a vos.*
Manolo: *Me llamo Segundo Gauna* (2).
voci: *Octavio... Federico... Roberto... Fortunato... Alexis... Lino... Ezequiel... Trino... Manolo...*

Sequenza 176 – Interno stanza albergo Venezuela – Emilio fotografa la ragazza

Emilio: *What? Ahora con esto.*

Sequenza 177 – Interno cella Venezuela – Franco guarda fuori del finestrino. Si sente una scarica di mitra in lontananza

Sequenza 178 – Interno stanza albergo Venezuela – La ragazza imbraccia la custodia del cavalletto della macchina fotografica

Emilio: *No, no, esto no.*

Sequenza 179 – Esterno paese Venezuela – Il vento agita alberi e foglie

Sequenza 180 – Interno cella Venezuela – Franco e capitano

capitano: *Peccato... Adesso, quando vorrai parlare, potrai farlo con me. Ormai...*

---

sottotitoli:

(1) Ho conosciuto due amici... E sono là dentro...
(2) Mi chiamo Segundo Gauna.

Sequenza 181 – Esterno paese Venezuela (alternato con interno cella Venezuela – Franco solo)

Sequenza 182 – Esterno periferia paese Venezuela – Esercitazione a fuoco dei soldati (alternato con interni cella Venezuela – Franco solo e con esterni pozzi petroliferi Venezuela)

capitano: *Soldados! Que es toda esta gente, acá? En un momento no quiero ver a nadie!* (1). *Rápido! Soldado Rivera, se lleva a todo el mundo para afuera. Este no es un parque de diversiones!* (2).
voci soldati: *Fuera, fuera!*
capitano: *Soldado España, ha revisado el arma?* (3).
soldato: *Sí.*
capitano: *Todo en orden?*
soldato: *Todo.*
capitano: *Desde cuándo se acuesta así un soldado, eh? Muy bien, soldadito.... Mañana se afeita la barba, eh?* (4). *Tiene que estar derechito, soldadito!*
soldato: *Sí señor.*
capitano: *Ya!*

Sequenza 183 – Esterno periferia paese Venezuela – Soldati che sparano

Sequenza 184 – P. P. di uomini e donne

Sequenza 185 – Interno cella Venezuela – Franco solo

Sequenza 186 – Esterno montagna Venezuela – I guerriglieri insegnano a un ragazzo contadino come si monta e si pulisce un mitra

[Nota: Le sequenze 183-184-185-186 sono tutte montate alternate tra loro. I dialoghi che seguono si referiscono alla sequenza 186]

guerrigliero: *Le damos vuelta a este tornillo hasta que salte para arriba... Ya vamos a ver sú caracter... su contenido... de este fusil...* (5) *...de la importancia que tiene aprender a manejar estas cuestiones, porque los machetes nosotros los sabemos manejar...* (6) *...Es que lo sabemos, el machete, no? Sabemos que no corta... que si está amolado no corta... y de ahí no pasamos justo. Hoy tenemos que aprender una cosa que es más dificil...* (7) *...Ya vamos, mientre que ver el nombre de las piezas que tiene este fusil* (8).

---

sottotitoli:

(1) Che fa tutta questa gente? Cacciateli via!
(2) Questo non è un parco di divertimenti!
(3) Hai controllato l'arma?
(4) Domani fatti la barba, eh?
(5) Ora studiamo questo fucile.
(6) Il machete noi lo sappiamo maneggiare...
(7) Adesso dobbiamo imparare una cosa più difficile...
(8) I nomi dei pezzi del fucile sono...

guerrigliero: *No esta, esto, esto es lo que hace el empate del fusil y se llama macho... Aquí lo voy a poner... No tienes por ahí una puntillita? Ah, bueno...*

didascalia: Oggi in Vietnam - in Angola - in Bolivia - in Indonesia - nella Guinea portoghese - in Colombia - nel Laos - nel Mozambico - nel Guatemala - in Palestina - in Rhodesia - in Venezuela - ecc. ecc.

didascalia: Domani

canzone: *Ní el dolor ní la miseria nos harán retroceder*
seguiremos adelante hasta vencer o morir
La Bandera de la patria con su manto cubrirá
Los mejores combatientes del campo y de la ciudad
muera el imperialismo, viva nuestra libertad.

didascalia: I versi detti da Carla Gravina sono tratti da « La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat » di Peter Weiss, edizioni Einaudi.

I brani letti da Bruno Cirino sono tratti dagli scritti di padre Camilo Tores « Liberazione o morte », edizioni Feltrinelli.

La canzone « El comandante Ché Guevara » è nell'originale cubano.

VITA E PENSIERO

RASSEGNA ITALIANA DI CULTURA

Diretta da
(†) FRANCESCO VITO / EZIO FRANCESCHINI / MARIA STICCO / NELLO VIAN

Redatta da
FRANCESCO MATTESINI o.f.m.

ANNO LII - N. 11 NOVEMBRE 1969

SOMMARIO

G. STRANIERO *Teilhard de Chardin e il Fenomeno Umano*

G. V. SABATELLI *Due poeti toscani fra la società e il cosmo*

B. DE MARCHI *Il « musical », principio dell'evasione e officiatura della profanità laboriosa*

C. SCARPATI *Auerbach: il filologo insoddisfatto*

NOTE E RASSEGNE

B. FALSINI *Sulla poesia italiana del Novecento*

L. PONTICELLI *Una cultura in crisi nella crisi della scuola*

M. PELLEGRINO RONCAGLIA *Storia del Cristianesimo*

U. FIORINA *Archivi e Cultura*

S. TORRESANI *Sironi a Firenze*

S. TORRESANI « *I Rusteghi* » *al festival di Venezia*

LIBRI

Abbonamento annuo L. 2.500 / Fascicoli singoli L. 300

Amm. e Redaz.: Largo A. Gemelli, 1 - 20123 MILANO - c.c.p. 3/1077

FILM USCITI A ROMA DAL 1° AGOSTO AL 31 OTTOBRE 1969

a cura di Roberto Chiti

A DOPPIA FACCIA / DAS GESICHT IM DUNKELN.
AGO SOTTO LA PELLE, L': v. *Der Artz von St. Pauli.*
ALBERO DI NATALE, L': v. *L'arbre de Noël.*
ALESSANDRO... UOMO FELICE: v. *Alexander... le bienheureux.*
AMARSI MALE.
AMORE A TRE, L': / ASPETTANDO CAROLINE: v. *Waiting for Caroline.*
ANDERSEN, L'ACCIARINO MAGICO: v. *Fyrtøjet.*
ANGELI BIANCHI... ANGELI NERI.
ARDENNE '44: UN INFERNO: v. *Castle Keep.*
ASPETTANDO CAROLINE / L'AMORE A TRE: v. *Waiting for Caroline.*
ASSOLUTO NATURALE, L'.
ASTERIX E CLEOPATRA: v. *Asterix et Cléopatre.*
ATTENZIONE! ARRIVANO I MOSTRI: v. *Gamera tai Barugan.*
AVVENTURE DI ULISSE, Le.
BAMBOLA DI PEZZA, La: v. *Picture Mammy Dead.*
BARBAGIA (LA SOCIETA' DEL MALESSERE).
BATTAGLIA DEL DESERTO, La.
BATTAGLIA DELL'ODER: v. *Vesna na Odere.*
BATTAGLIA DELL'ULTIMO PANZER, LA: v. *La batalla del ultimo panzer.*
BATTAGLIA D'INGHILTERRA, LA.
BATTAGLIA D'OKINAWA, LA v. *Taiheiyo Senso to Himeyuri Butai.*
BEN HUR: v. *Ben Hur* (ried).
BIXESUAL: v. *Daini no sei.*
BRUCIATELO VIVO!: v. *Land raiders.*
BUTCH CASSIDY: v. *Butch Cassidy and the Sundance Kid.*
CADUTA DEGLI DEI, LA / GÖTTERDÄMMERUNG.
CADUTA DEL III REICH, LA: v. *The Rise and Fall of the Third Reich.*
CALDE AMICIZIE, LE: v. *48 heurs d'amour.*
CALDI AMORI DI UNA MINORENNE, I: v. *Perversion story.*
CANNONI DI NAVARONE, I: *The Guns of Navarone.* (ried.).
CERVELLO, IL: v. *Le cerveau.*
CHE!: v. *Ché!*
5 DRAGHI D'ORO, I: v. *Five Gold Dragons.*
COMMISSARIO PEPE, IL.
CONTRONATURA / SCHREI IM DER NACHT.
COSTA AZZURRA (ried.).
DANIMARCA, INCREDIBILE

REALTA': v. *Il primo premio si chiama Irene.*
DETECTIVE, UN.
DIARIO PROIBITO DI FANNY, IL.
10 MERAVIGLIE DELL'AMORE, LE.
DIO PERDONI LA MIA PISTOLA.
DI PARI PASSO CON L'AMORE E LA MORTE: v. *A Walk with Love and Death.*
DISERTORI DI FORT UTAH, I: v. *Fort Utah.*
DISTRUGGETE FRANKENSTEIN!: v. *Frankenstein must be destroyed.*
DITO NELLA PIAGA, IL.
DITO PIU' VELOCE DEL WEST, IL: v. *Support Your Local Sheriff.*
DONNA INVISIBILE, LA.
DONNA SCARLATTA, LA: v. *La femme écarlate.*
DOPPIA IMMAGINE NELLO SPAZIO: v. *Doppelgängel.*
DOVE VAI TUTTA NUDA.
DUE INVINCIBILI, I: v. *The Underfeated.*
DUELLO NEL PACIFICO: v. *Hell in the Pacific.*
EHI AMICO, C'E' SABATA, HAI CHIUSO!
EROTISSIMO: v. *Erotissimo.*
ESTATE DEL LEONE, L': v. *Lejonsommar.*
ESTATE IN QUATTRO, UN' / L'ISOLA.
FANGO VERDE, IL: v. *The Green Slime.*
FELLINI-SATYRICON.
FEMINA RIDENS.
FEMMINE INSAZIABILI / GLI INSAZIABILI.
FRANCO, CICCIO E IL PIRATA BARBANERA.
FURORE NELLE STADE: v. *Wild in the streets.*
GARRINGO.
GEOMETRIA DI UN DELITTO: v. *The Big Cube.*
GIOVINEZZA GIOVINEZZA.
« GRINTA », IL: v. *True Grit.*
GUERRA DEI SEI GIORNI, LA: v. *Schatten über Tiran.*
H2 S
INCREDIBILE FURTO DI MR. GIRASOLE, L': v. *Never a Dull Moment.*
INDIANAPOLIS, PISTA INFERNALE: v. *Winning.*
IN 2 SI', in 3 NO: v. *3 Into 2 Won't Go.*
INFANZIA, VOCAZIONE E PRIME ESPERIENZE DI GIACOMO CASANOVA VENEZIANO.
INSAZIABILI, GLI.
INVESTIGATORE MARLOWE, L': v. *Marlowe.*
IO... MIO FIGLIO E LA FIDANZATA: v. *Les Tortillards.*
IO SONO PERVERSA: v. *The Big Bounce.*
ISABELLA, DUCHESSA DEI DIAVOLI.
ISADORA: v. *Isadora.*
ISOLA, L' / UN'ESTATE IN QUATTRO, / VIOLENZA AL SOLE.
ITALIANI! E' SEVERAMENTE PROIBITO SERVIRSI DELLA TOILETTE DURANTE LE FERMATE.
JERRYSSSIMO!: v. *Hook, Line & Sinker.*
JOSEPHINE, LA RAGAZZA DEI MIEI SOGNI: v. *Les demoiselles de Rochefort.*
KIDNAPPING! PAGA O UCCIDIAMO TUO FIGLIO: v. *20.000 dollari sporchi di sangue.*
KOMMANDO SINAI: v. *Schatten Über Tiran.*

LEGGE DEI GANGSTERS, LA.
LEGIONE DEI DANNATI, LA.
LEONE D'INVERNO, IL: v. *Lion in Winter.*
LOUIS DE FUNES E IL NONNO SURGELATO: v. *Hibernatus.*
LO VOGLIO MORTO: v. *Lo quiero muerto.*
LUNGA OMBRA GIALLA, LA: v. *The Most Dangerous Man in the World.*
LUNGHI GIORNI DELLE AQUILE, I: v. *Battle of Britain.*
MADE IN ITALY (ried.).
MADRA IL TERRORE DI LONDRA: v. *The Night Caller.*
MAGGIOLINO TUTTO MATTO, UN: v. *The Love Bug.*
MAGNACCIO, IL.
MANO DELLA VENDETTA, LA: v. *Joaquin Murieta.*
MILLE PECCATI... NESSUNA VIRTU'.
MINUTO PER MINUTO SENZA RESPIRO: v. *Daddy's Gone A-Hunting.*
MONDO CANE N. 2 (ried.).
MONTECARLO RALLYE: v. *Quei temerari sulle loro pazze, scatenate, scalcinate cariole.*
MUCCHIO SELVAGGIO, IL: v. *The Wild Bunch.*
NELL'ANNO DEL SIGNORE.
NOTTI DI SATANA, LE: v. *La Marca del hombre lobo.*
NUDISTI ALL'ISOLA DI SYLT: v. *Heisser Sand auf Sylt.*
ORGE NERE DEL DR. ORLOFF, LE: v. *Solo un ataud.*
OTTOBRE: v. *Oktjabr.*
PASSA SARTANA... E' L'OMBRA DELLA TUA MORTE.
PELLE GIOVANE, LA: v. *Baby Love.*
PER TE NUDA MI VENDO L'ANIMA: v. *Soviel nackte Zaertlichkeit.*
PISTOLE DEI MAGNIFICI 7, LE: v. *Guns of the Magnificent Seven.*
PISTOLERO DI DIO, IL: v. *Heaven with a Gun.*
PONTE DI REMAGEN, IL: v. *Bridge at Remagen.*
PORCILE.
PRIGIONIERA, LA: v. *La prisonnière.*
PRIMA CHE VENGA L'INVERNO: v. *Before Winter Comes.*
PRIMO PREMIO SI CHIAMA IRENE, IL.
QUANTO COSTA MORIRE.
QUATTORDICI O GUERRA - FURORE NELLE STRADE: v. *Wild in the Streets.*
QUEI DUE: v. *Staircase.*
QUEI TEMERARI SULLE LORO PAZZE, SCATENATE, SCALCINATE CARRIOLE / MONTECARLO OR BUST! / MONTECARLO RALLYE.
QUEL CALDO MALEDETTO GIORNO DI FUOCO.
QUELLI CHE SANNO UCCIDERE: v. *Les Etrangers.*
QUEL MALEDETTO ISPETTORE NOVAK: v. *File of the Golden Goose.*
QUEL MALEDETTO PONTE SULL'ELBA: v. *No importa morir.*
RAGAZZA DI FRONTE LA: v. *La fille d'en face.*
SAI COSA FACEVA STALIN ALLE DONNE?
SCHIUMA DEI GIORNI, LA: v. *L'écume des jours.*
SENTO CHE MI STA SUCCEDENDO QUALCOSA: v. *The April Fools.*
SERPENTE DI FUOCO, IL / IL VIAGGIO: v. *The Trip.*
SIMON BOLIVAR.
SOLDATO SOTTO LA PIOG-

GIA: v. *Soldier in the Rain* (ried.).
SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE.
STATO D'ASSEDIO.
STRAORDINARIA FUGA DAL CAMPO 7/A, LA: v. *Hannibal Brooks.*
SUO NOME E' DONNA ROSA, IL.
SWEET CHARITY: v. *Sweet Charity.*
TARZANA SESSO SELVAGGIO.
TEMERARI, I: v. *The Gypsy Moths.*
TO', E' MORTA LA NONNA!
36 ORE ALL'INFERNO.
TULIPANO NERO, IL: v. *La tulipe noire* (ried.).
ULTIMA NOTTE A WARLOCK: v. *Warlock* (ried.).
UNA SULL'ALTRA
UOMO DEL COLPO PERFETTO, L'.
UOMO DA MARCIAPIEDE, UN: v. *Midnight Cowboy.*
UOMO DI KIEV, L': v. *The Fixer.*
VENDETTA DI GWANGI, LA: v. *The Valley of Gwangi.*
20.000 DOLLARI SPORCHI DI SANGUE.
VIAGGIO, IL: v. *The Trip.*
VIOLENCE STORY: v. *The Savage Seven.*
VIVI O PREFERIBILMENTE MORTI.
ZINGARA.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

A DOPPIA FACCIA / DAS GESICHT IM DUNKELN — **r.:** Robert Hampton (Riccardo Freda) - **s.:** Romano Migliorini, Giovambattista Mussetto, Lucio Fulci - ispirato da Edgar Wallace - **sc.:** Riccardo Freda, Paul Hengge - **f.** (eastmancolor): Gabor Pogany - **m.:** Joan Christian - **scg.:** Luciano Spadoni - **mo.:** Anna Amadei, Jutta Hering - **int.:** Klaus Kinski (John Alexander), Margaret Lee (Helene Alexander), Annabella Incontrera (Liz), Sidney Chaplin (mr. Brown), Christiane Krüger (Cristine), Barbara Nelli (Alice), Günthèr Stoll (ispettore Gordon), Gastone Pescucci (Peter), Claudio Trionfi - **p.:** Oreste Coltellacci per la Colt-Mega Film / Rialto-Preben Philipsen - **o.:** Italia-Germania Occid. - 1969 - **d.:** Panta (reg).

ALEXANDRE... LE BIENHEUREUX (Alexandre... un uomo felice) — **r.:** Yves Robert - **s.:** da un racconto di Y. Robert - **sc.:** Y. Robert, Pierre

Levy Corti - **f.** (eastmancolor): René Mathelin - **m.:** Vladimir Cosma - **scg.:** Jacques D'Ovidio - **mo.:** Andrée Werlin - **int.:** Philippe Noiret (Alexandre), Françoise Brion (moglie di Alexandre), Marlène Jobert (Anna), Paul Le Person (Stanghetta), Jean Carmet (« Fringale »), Tsilla Chelton (signora Bouillot), Pierre Richard (Colibert), Léonce Corne (Lamendin), Jean Saudray (Pinton), Pierre Maguelon (Verglandier), Paul Bonifas (la guardia), Antoinette Moya (Angela), Madeleine Damien (signora Boisseau), Marie Marc, Pierre Barnley, Marcel Bernier, Bernard Charlan, il cane Kaly (Gaspare) - **p.:** Les Productions de La Gueville - Madeleine Films-Les Films de la Colombe - **o.:** Francia, 1967 - **d.:** Indipendenti regionali.

AMARSI MALE — **r.:** Fernando Di Leo - **s.** e **sc.:** F. Di Leo, Enzo Dell'Aquila, Nino Latino - **f.** (telecolor): Franco Villa - **m.:** Silvano Spadaccino - **scg.:** Franco Bottari - **mo.:** Amedeo Giomini - **int.:** Susan Scott (alias Nieves Navarro, nel ruolo di Anna), Gianni Macchia (Carlo), Micaela Pignatelli (Elena Soriani), Gary Merrill (ing. Soriani), Lucio Dalla (uno studente), Lea Lander (una squillo), Anthony Driffing - **p.:** Tiziano Longo per la Ferti Film—Italian International Film—Transeuropa Films - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Italian International Film (reg.).

AMORE MIO AIUTAMI — **r.:** Alberto Sordi.
V. altri dati e recensione di Fabio Rinaudo in questo n., pag. 130.

ANGELI BIANCHI.... ANGELI NERI — **r.:** Luigi Scattini - **s.** e **sc.:** L. Scattini - **comm.:** Alberto Bevilacqua -**voce:** Enrico M. Salerno - **f.** (eastmancolor): Claudio Racca - **m.:** Piero Umiliani - **mo.:** Luigi Scattini - **p.:** P.A.C. - Caravel Film - **o.:** Italia, 1969, - **d.:** P.A.C. (reg.).

APRIL FOOLS, The (Sento che mi sta succedendo qualcosa) — **r.:** Stuart Rosenberg - **s.** e **sc.:** Hal Dresner - **f.** (technicolor): Michel Hugo - **m.:** Marvin Hamlisch - **scg.:** Robert Luthardt - **scg.:** Robert Wyman - **int.:** Jack Lemmon (Howard Brubaker), Catherine Deneuve (Catherine Gunther), Peter Lawford (Ted Gunther), Myrna Loy (Grace Greenlaw), Charles Boyer (André), Jack Weston (Potter Shrader), Harvey Korman (Benson), Sally Kellerman (Phyllis Brubaker) - **p.:** Gordon Carroll per la Cinema Center Films - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Titanus.

ARBRE DE NOËL, L' (L'albero di Natale) — **r.:** Terence Young - **r. II troupe:** Bernard Farrel - **s.:** dal romanzo di Michel Bataille - **sc.:** Jean Aurence, Pierre Dumayet - **f.** (eastmancolor, colore della Tecnostampa): Henry Alekan, Raymond Picon-Borel - **m.:** Georges Auric - **scg.:** Jean André - **mo.:** Monique Bonnot, Johnny Dwyre - **int.:** William Holden (Laurent Segur), Virna Lisi (Catherine), Brook Fuller (Pascal Segur), Bourvil (Verdun), Madeleine Damien (Marinette), Mario Feliciani (il medico), Friedrich Ledebur (Vernet) - **p.:** Robert Dorfmann per Les Films Corona / Juppiter Generale Cin. - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **d.:** International Film Company (reg.).

ARTZ VON ST. PAULI, Der (L'ago sotto la pelle) — **r.:** Rolf Olsen - **s.** e **sc.:** R. Olsen - **f.** ferraniacolor): Franz X. Lederle - **m.:** Erwin Halletz - **scg.:** Günther Kob - **mo.:** Renate Willeg - **int.:** Curd Jürgens (Jan), Horst Naumann (Klaus), Fritz Wepper, Dieter Borsche, Christiane Rücker, Marianne Hoffmann, Heinz Reincke, Monika Zinnenberg, Renate Schubert,

Friedrich Schütter, Susanne Roquette, Michael Conti, Astrid Fournell, Hans W. Hamacher, Karin Ute Warstat, Peter Bach, Manfred Reddemann, Gabriele Rösch, Dorothea Moritz, Britt Lindberg - **p.:** Terra Filmkunst - **o.:** Germania Occid., 1968 - **d.:** Indief (reg.).

ASSOLUTO NATURALE, L' — **r.:** Mauro Bolognini - **s.:** dal romanzo di Goffredo Parise - **sc.:** Vittorio Schiraldi, Ottavio Jemma, M. Bolognini - **f.** (technicolor): Ennio Guarnieri - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Giorgio Bini - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Sylva Koscina (la donna), Laurence Harvey (l'uomo), Isa Miranda (la madre della donna), Gina Sammarco (una vecchia), Guido Mannari, Franca Sciutto - **p.:** Raimondo Castelli per la Tirrenia Studios S.p.A. - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Cineriz.

ASTERIX ET CLÉOPÂTRE (Asterix e Cleopatra) — **r.:** René Goscinny e Albert Uderzo - **s.:** da « Le avventure dei Asterix », fumetti disegnati da Albert Uderzo su testo di René Goscinny - **animaz.:** Willy Lateste, Nick Broca, Eddy Lateste - **m.:** Gerald Calvi - **mo.:** François Ceppi, Jacques Marchal - **p.:** in eastmancolor dalla Dargaud Films-Belvision - **o.:** Francia-Belgio, 1968-69 - **d.:** P.A.C. (reg.).

AVVENTURE DI ULISSE, Le — **r.:** Franco Rossi e Leonard Steckel (ediz. tedesca) - **s.:** dal poema di Omero « Odissea » - **sc.:** Giampiero Bona, Vittorio Bonicelli, Fabio Carpi, Luciano Codignola, Mario Prosperi, Renzo Rosso - **f.** (technicolor): Aldo Giordani - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Luciano Ricceri - **c.:** Dario Cecchi - **mo.:** Giorgio Serralunga e Romana Fortini - **int.:** Bekim Fehmiu (Ulisse), Irene Papas (Penelope), Renaud Verley (Telemaco), Kira Bester (Calipso), Sam Burke (Polifemo), Juliette Mayniel (Circe), Barbara Gregorini (Nausica), Scilla Gabel (Elena di Troia), Marina Berti (Arete), Marcella Valeri (Euriclea), Giulio Cesare Tomei (Priamo), Maurizio Tocchi (Leocrito), Giulio Donnini (Tiresia), Ivo Payer (Euriloco), Costantin Nepo (Antinoo), Miodrag Loncar (Iro), Stefanella Giovannini (Cassandra), Fausto Tozzi (Menelao), Sergio Ferrero (Pisistrato), Luciano Rossi (Teoclimeno), Karl Otto Alberty (Eurimaco), Gerard Herter (Laocoonte), Vladimir Leib (Eolo), Roy Purchell (Alcinoo), Enzo Fiermonte (Demodoco), Peter Hinwood (Hermes), Michele Breton (Atena - sotto le vesti di pastorello), Jaspar von Oertzen (Nestore), Branko Kovacic (Laerte), Hrvoje Svob (Femio), Laura Nucci (madre di Antinoo), Vojislav Govedarica (Filezio), Bianca Maria Doria (Anticlea), Mimmo Palmara (Achille), Rolf Bayser (Agamennone), Duje Novakovic (Elpenore), Hussein Kokic (Eumeo), Ilja Ivezic (Ctesippo), Tiberio Mitri, Franco Fantasia, Gianluigi Crescenzi, Orso Maria Guerrini, Franco Balducci, Andrea Saric, Silvano Spada, Giancarlo Prato - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A. / Ortf / Bavaria - **o.:** Italia-Jugoslavia e Germania Occ. 1968 - **d.:** Paramount - **Nota:** Nell'edizione cinematografica (a puntate è stato presentato in televisione) alcuni personaggi sono stati eliminati. In TV la seconda puntata è stata diretta da Piero Schivazappa e la terza e la quarta da Mario Bava.

BABY LOVE (La pelle giovane) — **r.:** Alastair Reid - **s.:** dal racconto di Tina Chad Christian - **sc.:** A. Reid, Guido Coen, Michael Klinger - **f.** (eastmancolor): Desmod Duckinson - **m.:** Max Harris - **scg.:** Scott MacGregor - **mo.:** John Glen - **int.:** Ann Lynn (Amy), Keith Barron (Ro-

bert Quayle), Linda Hayden (Luci), Derek Lamden (Nick), Diana Dors (Liz), Patience Collier (signora Carmichael), Dick Emery (Harry Pearson), Sheila Steafel (Tessa Pearson), Sally Stephens (Margo Pearson), Timothy Carlton (Jeremy), Christopher Witty (Jonathan), Vernon Dobtcheff (uomo del cinema), Michael Lewis (I° ragazzo), Julian Barnes (II° ragazzo), Patsy Snell (la ragazza nella discoteca) - **p.:** Guido Coen per la Avton Film Productions - A Klinger-Shipman Production - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Euro.

BARBAGIA (La società del malessere) — **r.:** Carlo Lizzani - **s.:** Dino Maiuri, Massimo De Rita - da « La società del malessere » di Giuseppe Fiori - **sc.:** D. Maiuri, M. De Rita, Augusto Carmineo, Antonio Troisio - **f.** (techniscope, technicolor): Michele Cristiani - **m.:** Don Backy - **scg.:** Franco Fontana - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Terence Hill (alias Mario Girotti, nel ruolo di Graziano Cassitta), Don Backy (Miguel Tienza), Frank Wolff (avv. Spina), Gabriele Tinti (Nanni Ripari), Rossana Martini Krisman (moglie di Nino Bedetto), Ezio Sancrotti (Nino Bedetto), Helena Ronée (Anania), Gaetano Cimarosa (Cartana), Clelia Matania (madre di Graziano), Franco Silva (avv. Arecù), Peter Martell (Antonio Màsala), Rosalba Neri (una ragazza), Attilio Dottesio (padre di Nino Bedetto), Empedocle Buzzanca (padre di Graziano), Remo De Angelis (Giovanni Cassitta), Franco Megna (Gioacchino Cinna), Giuliano Maielli (Graziano ragazzo), Carlo Lizzani (reporter), Marco Sancrotti, Alberto Fedele, Gianni Di Benedetto, Orso Maria Guerrini, Giuliana Quaglia - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A. - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Paramount.

BATALLA DEL ULTIMO PANZER, La (La battaglia dell'ultimo panzer) — **r.:** José Luis Merino - **s.:** Giuliana Garavaglia, Alberto Chiarolla - **sc.:** J.L. Merino - **f.** (telecolor): Emanuele Di Cola - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **mo.:** José Antonio Rojo e Sandro Lena - **int.:** Sten Cooper (ten. Hunter), Erna Schurer (Jeannette), Guy Madison (capitano Lofty), Ruben Rojo, Roberto Maldera, Carlo Simoni, Enrique Avila, Mirella Pamphili, Gustavo Rojo, Ida Macchinizzi, Giuly Garr - **p.:** Hispamer Films / Prodimex Film - **o.:** Spagna-Italia, 1968 - **d.:** Italian International Film (reg.).

BATTAGLIA DEL DESERTO, La — **r.:** Mino Loy - **s.** e **sc.:** Ernesto Gastaldi - **f.** (cinescope, gevacolor): Federico Zanni - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Carlo Leva - **mo.:** Eugenio Alabiso - **int.:** Robert Hossein, George Hilton, Frank Wolff, Rik Battaglia, Evelyn Stewart (alias Ida Galli), Ivano Staccioli, Freddy Unger, Laura Belli, Luciana Antonelli, Irid Fantini, Fabrizio Moroni, Mirella Pamphili - **p.:** Zenith Cinematografica / Les Films du Griffon - **o.:** Italia-Francia, 1969 - **d.:** Variety Film.

BATTAGLIA D'INGHILTERRA, La — **r.:** Enzo C. Castellari (Enzo Girolami) - **s.** e **sc.:** Tito Carpi, Vincenzo Flamini, José Luis Martinez Molla, E. G. Castellari, Gilles Dumoulin - **f.** (techniscope, technicolor): Alejandro Ulloa - **f. riprese aere:** Giovanni Bergamini - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Alberto Boccianti e Adolfo Cofiño - **e.s.:** Eugenio Ascani, Pablo Perez - **e.s.f. riprese aeree:** Emilio Ruiz Del Rio - **c.:** Walter Patriarca e Berman - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **int.:** Frederick Stafford (cap. Paul Stevens), Van Johnson (gen. George Taylor), Francisco Rabal

(Martin), Evelyn Stewart (alias Ida Galli, nel ruolo di Meg, tenente delle ausiliarie), Luigi Pistilli (ufficiale tedesco), Teresa Gimpera (Sheila), Jacques Berthier (ufficiale inglese), Renzo Palmer (serg. Donald Mulligan), Christian Hay (Gaston), Luis Davila (Jean), George Rigaud (gen. inglese), Eduardo Fajardo (ufficiale tedesco), Edy Biagetti (spia tedesca), Ugo Adinolfi, Umberto Di Grazia - **p.:** Edmondo Amati per la Fida / Atlantida / Jacques Roitfeld - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1969 - **d.:** Fida.

BATTLE OF BRITAIN (I lunghi giorni delle aquile) — **r.:** Guy Hamilton - **r. II unità e per riprese aeree:** David Bracknell - **s.:** tratto in parte dal libro « The Narrow Margin » di Derek Wood e Derek Dempster - **sc.:** James Kennaway, Wilfred Greatorex - **f.** (panavision, technicolor): Freddie Young - **f. II unità:** Bob Huke - **f. riprese aeree:** Skeets Kelly, John Jordan - **m.:** Ron Goodwin - « Battle in the Air » composta da sir William Walton - **e.s.:** Cliff Richardson, Glen Robinson, Wally Veevers, Ray Caple - **scg.:** Bert Davey, Jack Maxsted - **superv. scg.:** Maurice Carter - **mo.:** Bert Bates - **int.:** Laurence Olivier (sir Hugh Dowding, Primo Maresciallo dell'Aria), Robert Shaw (capo squadriglia Skipper), Christopher Plummer (Harvey, capo squadriglia), Susannah York (Maggie Harvey, ausiliaria), Ian McShane (sergente pilota Andy), Michael Caine (Canfield, capo squadriglia), Kenneth More (Baker, capitano pilota), Trevor Howard (sir Keith Park, Vice maresciallo dell'Aria), Patrick Wymark (Vice maresciallo dell'Aria Trafford Leigh-Mallory), Ralph Richardson (David Kelly, ambasciatore inglese in Svizzera), Curd Jürgens (barone Von Richter), Harry Andrews (sir Francis Stokes, Capo dei servizi civili), Michael Redgrave (Avvil, vice maresciallo dell'Aria), Nigel Patrick (capitano Hope, istruttore di volo), Michael Bates (Warrick), Isla Blair (signora Andy), Eileen Peel (signora Kelly), John Bascomb (contadino), James Cosmo (Jamie), Tom Chatto (assistente Willoughby), Robert Flemyng (comandante Willoughby), Barry Foster (capo squadriglia Edwards), Edward Fox (ufficiale pilota Archie); W.G. Foxley (capo squadriglia Evans), David Griffin (serg. pilota Chris), Myles Hoyle (Peter), Jack Gwillim (capo di Stato Maggiore dell'Aviazione), Duncan Lamont (serg. Arthur), Sarah Lawson (moglie di Skipper), Mark Malicz (Pasco), Anthony Nicholls (ministro), Nicholas Pennell (Simon), André Maranne (francese dell'N.C.O.), Andrzej Scibor (Ox), Jean Wladon (Jean Jacques), Wilfred van Aacken (gen. Osterkamp), Karl Otto Alberty (Jeschonnek), Alexander Allerson (maggiore Brandt), Dietrich Frauboes (Feldmaresciallo Milch), Peter Hager (Feldmaresciallo Kesserling), Manfred Reddemann (maggiore Falker), Paul Neuhaus (maggiore Foehn), Wolf Harnish (gen. Fink), Reinhard Horras (Bruno), Helmut Kircher (Boehm), Malte Petzel (col. Beppo Schmid), Hein Riess (Maresciallo Goering), Rolf Stiefel (Hitler), Alf Jungermann (aiutante di Brandt) - **p.:** Harry Saltzman, S. Benjamin Fisz e John Palmer per la Spitfire Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Dear Film.

BEFORE WINTER COMES (Prima che venga l'inverno) — **r.:** J. Lee Thompson - **s.:** dal breve racconto « The Interpreter » di Frederick L. Keefe - **sc.:** Andrew Sinclair - **f.** (technicolor): Gilbert Taylor - **m.:** Ron Grainer - **scg.:** John Blezard - **mo.:** Willy Kemplen - **int.:** David Niven (magg. Giles Burnside), Topol (Janovic), Anna Karina (Maria), John Hurt (ten. Francis Pilkington), Ori Levy (capitano Kamenev), Anthony

Quayle (brigadiere Bewley), John Collin (serg. Woody), George Innes (Bill), Hugh Futcher (Joe), Tony Selby (Ted), Colin Spaull (Alf), Christopher Sandford (Johnny), Larry Dann (Al), Karel Stepanek (conte Kerassy), Guy Deghy (Kovacs), Mark Malicz (Komenski), Gertan Klauber maggiore sovietico), Hana Maria Pravda (Beata), Jeffry Wickham (capitano Roots), Constantine De Goguel (caporale sovietico), David Carson, Norah Minor, Britt Bern - **p.**: Robert Emmett Ginna per la Windward Film Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

BIG BOUNCE, The (Io sono perversa) — **r.**: Alex March - **s.**: da un romanzo di Elmore Leonard - **sc.**: Robert Dozier - **f.** (panavision, technicolor): Howard R. Schwartz - **m.**: Michael Curb - **scg.**: A. Blasdel, J.E. Roach - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Ryan O'Neal (Jack Ryan), Leigh Taylor-Young (Nancy Barker), Van Heflin (Sam Mirakian), Lee Grant (Joanne Donovan), James Daly (Ray Ricci), Robert Webber (Bob Rogers), Cindy Eilbacher, Noam Pitlik, Kevin O'Neal - **p.**: William Dozier per la Greenway Productions - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Dear.

BIG CUBE, The (Geometria di un delitto) — **r.**: Tito Davison - **s.**: Tito Davison, Edmund Baez - **sc.**: William Douglas Lansford - **f.** (eastmancolor): Gabriel Figueroa - **m.**: Val Johns e Hugo Montenegro - **scg.**: Manel Fontanals - **mo.**: Carlos Savage jr. - **int.**: Lana Turner (Adriana Roman), George Chakiris (Johnny Allen), Richard Egan (Frederick), Daniel O'Herlihy (Charles Wintrop), Karin Mossberg (Lisa), Pamela Rodgers (Bibi), Caflos East (Lalo), Victor Junco (Delacroix), Augusto Benedico (dott. Lorenz), Pedro Galvan - **p.**: Lindsey Parsons e Vicente Diaz Barroso per la Warner Bros - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Dear.

BRIDGE AT REMAGEN (Il ponte di Remagen) — **r.**: John Guillermin - **r. II unità:** William Kronick - **s.**: Roger Hirson - **sc.**: Richard Yates, William Robert - **f.** (panavision, De Luxe Color, stampato in technicolor): Stanley Cortez - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: Alfred Sweeney - **e.s.**: Logan Frazee - **mo.**: William Cartwright - **int.**: George Segal (ten. Phil Hartman), Robert Vaughn (magg. Paul Kreuger), Ben Gazzara (serg. Angelo), Bradford Dillman (magg. Barnes), E.G. Marshall (brig. gen. Shinner), Peter Van Eyck (gen. Von Brock), Matt Clark (caporale Jellicoe), Fritz Ford (col. Dent), Tom Heaton (ten. Pattison), Bob Hopkins (caporale Grebs), Robert Logan (Bissell), Paul Prokop (capitano Colt), Hans Christian Blech (capitano Carl Schmidt), Joachim Hansen (capitano Otto Baumann), Steve Sandor (Slavek), Frank Webb (Glover), Gunter Meissner (gen. delle SS Gerlach), Richard Münch (Feldmaresciallo von Sturmer), Sonja Ziemann (Greta Holzgang), Heinz Reincke (Emil Holzgang), Vit Olmer (ten. Zimring), Rudolf Jelinek (Manfred), Anna Gael (la ragazza), Rudolf Kalina, Vaclav Neuzil, Maria Sebaldt, Carl Raddatz - **p.**: David L. Wolper, Julian Ludwig e Theodore Strauss per la Wolper Pictures - **o.**: USA, 1968 - **d.**: Dear.

BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID (Butch Cassidy) — **r.**: George Roy Hill.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni a p. 140 del n. 9/10, 1969.

CADUTA DEGLI DEI, La (Götterdämmerung) — **r.**: Luchino Visconti - **s.** e **sc.**: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, L. Visconti - **f.** (eastman-

color): Armando Nannuzzi, Pasquale De Santis - **m.:** Maurice Jarre - **scg.:** Pasquale Romano, Enzo Del Prato - **c.:** Piero Tosi, Vera Marzot - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **int.:** Dirk Bogarde (Friedrich Bruchman), Ingrid Thulin (Sofia von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Renaud Verley (Günther von Essenbeck), Umberto Orsini (Herbert Thalmann), Reinhard Kolldehoff (Konstantin von Essenbeck), Albrecht Schoenhals (Joachim von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (governante), Charlotte Rampling (Elisabeth Thalmann), Irina Wanka (Lisa), Karin Mittendorf (Thilde Thalmann), Valentina Ricci (Erika Thalmann), Bill Venders (commissario), Wolfgang Hillinger (Yanek), H. Nelson Rubien (rettore), Peter Dane (impiegato acciaierie), Mark Salvage (ispettore polizia), Karl Otto Alberty (I ufficiale dell'esercito), John Frederick (II uff. dell'esercito), Richard Beach (III uff. dell'esercito), Jessica Dublin (nurse), Claus Höhne (I ufficiale SA), Ernst Kühr (II uff. SA), Wolfgang Ehrlich (soldato SA), Esterina Carloni (I cameriera), Antonietta Fiorita (II cameriera), Gioia Desideri, Michele Scalera - **p.:** Ever Haggiag e Alfred Lavy per la Praesidens-Pegaso / Eichberg Film - **o.:** Italia-Germania occ., 1969 - **d.:** Italnoleggio.

CASTLE KEEP (Ardenne '44: un inferno) — **r.:** Sidney Pollack - **s.:** dal romanzo omonimo di William Eastlake - **sc.:** Daniel Taradash, David Rayfiel - **f.** (panavision, technicolor): Henry Decae - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** Max Douy, Jacques Douy, Mort Rabinowitz - **mo.:** Malcolm Cooke - **int.:** Burt Lancaster (magg. Falconer), Patrick O'Neil (capitano Beeckman), Jean Pierre Aumont (conte di Maldorais), Peter Falk (serg. Rossi), Astrid Heeren (Therese di Maldorais), Scott Ilson (caporale Clearboy), Tony Bill (ten. Amberjack), Al Freeman jr. (Benjamin), James Patterson (Elk), Bruce Dern (Billy Bix), Caterina Boratto (proprietaria casa di tolleranza), Michael Conrad, Bisera Vukotic, Elizabeth Teissier, Anne Marie Moskovenko - **p.:** Martin Ransohoff e John Calley per la Film Ways - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Columbia-Ceiad.

CERVEAU, Le (Il cervello) — **r.:** Gérard Oury - **s.:** G. Oury - **sc.:** G. Oury, Marcel Jullian, Danièle Thompson - **f.** (franscope, eastmancolor): Armand Thirard - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** Jean André - **mo.:** Albert Jurgenson - **r. II unità:** Claude Clement - **int.:** David Niven (Il « Cervello »), Jean Paul Belmondo (Arturo), Eli Wallach (Frankie Scannapico), Bourvil (Anatolio), Silvia Monti (Sofia Scannapico), Frank Valois (Bruno), Henry Genès, Tommy Dussan, Raymond Gêrome, Jacques Balutin, Robert Dalban, Yves Barsacq, Dominique Zardi - **p.:** Gaumont International / Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A. - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **d.:** Paramount.

CHE (Chè!) — **r.:** Richard Fleischer - **s.:** Sy Bartlett, David Karp - **sc.:** Michael Wilson, Sy Bartlett - **f.** (panavision, De Luxe Color): Charles Wheeler - **e.f.s.:** L.B. Abbott, Art Cruickshank, John C. Caldwell - **m.:** Lalo Schifrin - **scg.:** Jack Martin Smith, Arthur Lonergan - **mo.:** Marion Rothman - **int.:** Omar Sharif (Che Guevara), Jack Palance (Fidel Castro), Cesare Danova (Ramon Valdez), Robert Loggia (Faustino Morales), Woody Strode (Guillermo), Barbara Luna (Anita Marquez), Frank Silvera (Goatherd), Albert Paulsen (capitano Vasquez), Linda Marsh (Tania), Tom Troupe (Felipe Muñoz), Rudy Diaz (Willy), Perry Lopez (Ro-

lando), Abraham Sofaer (Pablo Rojas), Richard Angarola (col. Salazar), Sarita Vara (Celia Sanchez), Paul Bertoya (Rau Castro), Sid Haig (Antonip), Adolph Caesar (Juan Almeida), Paul Picerni (Hector), Ray Martell (Camilo Cienfuegos) - **p.**: Sy Bartlett per la 20th Century Fox e Bartlett-Fleischer Production - **o.**: USA, 1969 - **d.**: 20th Century Fox.

COMMISSARIO PEPE, Il — **r.**: Ettore Scola.

V. altri dati e recensione di Fabio Rinaudo in questo n., pag. 130.

CONTRONATURA / SCHREI IN DER NACHT (sottotitolo: **The Unnaturals**) — **r.**: Anthony M. Dason (alias Antonio Margheriti) - **s.** e **sc.**: A. Margheriti - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Fabrizio Frisardi - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Joachim Fuchsberger (avv. Ben Taylor), Dominique Boschero (Margaret), Marianne Koch (Vivian), Claudio Camaso (Alfred), Alan Collis (alias Luciano Pigozzi nel ruolo di Uriat), Marianne Leibl (madre di Uriat), Giuliano Raffaelli (Archibald Bennett), Helga Anders (Elizabeth), Marco Morelli (Richard Wright) - **p.**: Super International Pictures - Edo Cinemat. (Roma-Tirrenia) / C.C.C. - **o.**: Italia-Germania Occid., 1969 - **d.**: C.C.M. (reg.).

DADDY'S GONE A-HUNTING (Minuto per minuto senza respiro) — **r.**: Mark Robson - **s.** e **sc.**: Larry Cohen, Lorenzo Semple - **f.** (technicolor): Ernest Laszlo - **m.**: John Williams - **scg.**: James Sullivan - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Carol White (Cathy Palmer), Paul Burke (Jack Byrnes), Scott Hylands (Kenneth Daly), Mala Powers (Meg Stone), Rachel Ames (infermiera del dott. Parkington), Barry Cahill (agente FBI Crosley), Matilda Calnan (Ilsa), Dennis Patrick (dott. Parkington), Andrea King (Brenda Frazier), Gene Lyons (dott. Blanker), Ron Masak (Paul Fanning), James Sikking (agente FBI Menchell) - **p.**: Mark Robson per la Red Lion Productions - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Titanus.

DAINI NO SEI (Bixesual) — **r.**: Yasuzo Masumura - **s.**: Daikichi Terauchi - **sc.**: Ichiro Ikeda, Kosuke Seki - **f.** (tohoscope, eastmancolor): Akira Kitazaki - **m.**: Tadashi Yamauchi - **mo.**: Tatsuji Nakashizu - **int.**: Michiyo Yasuda, Ken Ogata, Mayumi Ogawa, Tomoo Uchida, Yuji Hayata, Yusuke Takida, Fumiko Murata, Tazuko Niki, Sachiko Meguro, Nobuko Niimiya, Reiko Kasahara, Michiko Yaegaki, Yukari Yoneyama, Hiroko Kay, Sumire Misaka - **p.**: Daiei Motion Picture - **o.**: Giappone, 1968 - **d.**: Indipendenti Regionali.

DEMOISELLES DE ROCHEFORT, Les (Josephine - La ragazza dei miei sogni) — **r.**: Jacques Demy - **s.** e **sc.**: J. Demy - **f.** (franscope, eastmancólor, stampato in technicolor): Khislain Cloquet - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Bernard Evein - **mo.**: Jean Hamon - **int.**: Catherine Deneuve (Delphine [nell'ediz. italiana Josephine] Garnier), François Dorléac (Solange Garnier), Danielle Darrieux (Yvonne Garnier), George Chakiris (Etienne), Grover Dale (Bill), Pamela Hart (Esther), Leslie North (Judith), Gene Kelly (Andy Miller), Jacques Perrin (Maxence), Michel Piccoli (Simon Dame), Jacques Riberolles (Guillaume Lancien), Henri Crémieux (Dutrouz), Patrick Jeantet (Boubou), René Bazart (Pepe), Geneviève Thenier (Josette), Agnès Varda (suora), Daniel Mocquay (marinaio) - **p.**: Mag Bodard e Gilbert De Goldschmidt per la Parc Film -

Madeleine Films / Seven Arts - **o.**: Francia-USA, 1966 - **d.**: Generalcines (reg.) - Il titolo statunitense è **The Young Girls of Rochefort.**

DETECTIVE, Un — **r.**: Romolo Guerrieri - **s.**: dal romanzo « Macchie di belletto » di Ludovico Dentice - **sc.**: Franco Verucci, Alberto Silvestri, Massimo D'Avack - **f.** (technicolor): Roberto Gerardi - **m.**: Fred Bongusto - **scg.**: Giantito Burchiellaro - **mo.**: Marcello Malvestito - **int.**: Franco Nero (dott. Belli), Florinda Bolkan (Vera Fontana), Adolfo Celi (avv. Fontana), Delia Boccardo (Sandy), Susanna Martinkova (Emanuelle), Silvia Dionisio (Gabriella), Laura Antonelli (Franca), Maurizio Bonuglia (Mino Fontana), Roberto Bisacco (Claudio Valeri), Renzo Palmer (commissario Balsamo), Marino Masè (Romanis) - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Interfilm (reg.).

DIARIO PROIBITO DI FANNY, Il — **r. s.** e **sc.**: Sergio Pastore - **f.** (eastmancolor): Giovanni Raffaldi - **m.**: Nora Orlandi - **scg.**: Romano Paxnell - **mo.**: Mariano Arditi - **cons. scientifico:** prof. Francesco Marcelli (che compare tra un episodio e l'altro) - 1° episodio: **Il poema della vita** - **int.**: Jeanette Len (alias Giovanna Lenzi), Dean Reed - 2° episodio: **Le serve** - **int.**: Jeanette Len, Vittoria Dal Verme, Elisa Mainardi, Mario Donen, Alan Dass - 3° episodio: **Le furberie di Michel** (La pillola) - **int.**: Jeanette Len, Ivano Davoli, Agostino De Simone (**cons.**: prof. Rotter) - 4° episodio: **La frigidità** - **int.**: Jeanette Len, Gianni Dei, Bianca Benzi - 5° episodio: **Una provetta non è un padre** (La fecondazione artificiale) - **int.**: Jeanette Len, Anthony Steel, Luciano Marcel - **p.**: Giuseppe Saolini per Cineprodis - S.W.E. - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Cormons (reg).

10 MERAVIGLIE DELL'AMORE, Le — **r.**: Sergio Bergonzelli - **s.**: Callisto Cosulich - **sc.**: Fabio De Agostini, S. Bergonzelli, Werner Hauff - **cons. scientifica:** prof. Onorio Costantini - **f.** (eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.**: Guycen - **scg.**: Cesare Morello - **mo.**: Vincenzo Vanni Turri - **int.**: Angelo Infanti (Pericle), Brigitte Skay (Aicha), Hansi Linder (Zeno), Bernhard De Vries, Vittoria Solinas, Isa Scala, Gaspare Zola, Marisa Solinas, Luca Sportelli, Tom Felleghi, Renato Chiantoni, Sara Ross, Aurora Bautista, Viviana Vanni, Fiorella Ferrero, Antonietta Fiorito, Attilio Martella, Willy Colombini, Gianni Pulone, Carlo Landa, Sav Lagan, Biagio Pelligra - **p.**: Italo Martinenghi per la Cinesecolo-Indief / Parnass **o.**: Italia-Germania Occid., 1969 - **d.**: Indief (reg.).

DIO PERDONI LA MIA PISTOLA — **r.**: Leopoldo Savona e Mario Gariazzo - **s.** e **sc.**: L. Savona, M. Gariazzo - **f.** (eastmancolor): Stelvio Massi - **m.**: Vasco e Mancuso - **scg.**: Gerardo Lizza - **mo.**: L. Savona e M. Gariazzo - **int.**: Wayde Preston (Texas), Loredana Nusciak (Gladys), José Torres (Geronimo), Dan Vadis (Jason), Livio Lorenzon (Ramon), Giuseppe De Santis (Clanton), Giuseppe Addobbati (Brennon), Irio Fantini, Antonietta Fiorito - **p.**: Paolo Moffa e Aldo Addobbati per la Ambrosiana Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale. **Nota:** Il film era stato iniziato nel 1966 con il titolo **L'uomo dai dadi d'oro** dalla Arborea Film.

DITO NELLA PIAGA, Il — **r.**: Teodoro Tonino Ricci - **s.**: Teodoro Tonino Ricci - **sc.**: T. Ricci, Piero Regnoli - **f.** (cromoscope, eastman-

color): Sandro Mancori - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Giorgio Bini - **mo.**: Antonietta Zita - **e.s.**: Galliano Cataldo - **int.**: George Hilton (ten. Michael Sheppard), Klaus Kinski (caporale Haskins), Ray Saunders (soldato negro Grayson), Betsy Bell (Daniela), Enrico Pagano (Mascetti), Roberto Pagano (il piccolo Michele), Ugo Adinolfi (soldato americano), Umberto Cecconi (barbiere), Marta Salvadori (una ragazza), Piero Mazzinghi (parroco), Franco Cobianchi, Bruno Adinolfi - **p.**: Leonardo Cortese per la Cine Azimut - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Euro.

DONNA INVISIBILE, La — **r.**: Paolo Spinola - **s.**: dal racconto omon. di Alberto Moravia - **sc.**: Dacia Maraini, P. Spinola, Ottavio Jemma - **f.** (eastmancolor, colore della Spes): Silvano Ippoliti - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Filippo Perego - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Giovanna Ralli (Laura), Silvano Tranquilli (Andrea), Carla Gravina (Delfino), Anita Sanders (Bastiana), Gigi Rizzi, Raul Martinez - **p.**: Silvio Clementelli per la Clesi Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro.

DOPPELGÄNGEL (Doppia immagine nello spazio) — **r.**: Robert Parrish.

V. altri dati e recensione di Ernesto G. Laura a pag. 139 del n. 9/10, 1969.

DOVE VAI TUTTA NUDA — **r.**: Pasquale Festa Campanile - **s.**: Ottavio Jemma - **sc.**: P. Festa Campanile, Luigi Malerba, O. Jemma, Sandro Continenza - **f.**: (technicolor): Roberto Gerardi - **m.**: Armano Trovajoli - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Marcello Malvestito - **int.**: Tomas Milian (Manfredo), Maria Grazia Buccella («Tonino»), Vittorio Gassman (Rafus), Gastone Moschin (presidente), Angela Luce (la prostituta), Lea Lander (la moglie del presidente), Giancarlo Badessi (un cameriere), Tito Leduc - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Euro.

ÉCUME DES JOURS, L' (La schiuma dei giorni) — **r.**: Charles Belmont - **s.**: Boris Vian - **sc.**: Pierre Pelegri, Philippe Dumarcay, Ch. Belmont - **f.** (franscope, eastmancolor): Jean Jacques Rochut - **m.**: André Hodeir - **scg.**: Auguste Pace - **int.**: Annie Buron (Chloé), Jacques Perrin (Colin), Marie France Pisier (Alise), Samy Frey (Chick), Alexandra Stewart (Isis), Bernard Fresson (Nicolas), Sacha Pitoëff (il farmacista), Ursula Kubler (la religiosa), Claude Pieplu, Sacha Briquet, Jean Louis Chauffart, Jacques Rispal, Simono, Martine Ferrière, Moune de Rivel - **p.**: André Michelin per la Chaumiane Production - **o.**: Francia, 1968 - **d.**: Cormons Film (reg.).

EHI, AMICO... C'E' SABATA, HAI CHIUSO! — **r.**: Frank Kramer alias Gianfranco Parolini - **s.** e **sc.**: Renato Izzo, G. Parolini - **f.** (techniscope, technicolor): Sandro Mancori - **m.**: Marcello Giombini - **scg.** e **c.**: Carlo Simi - **mo.**: Edmondo Lozzi - **int.**: Lee Van Cleef (Sabata), William Berger (Banjo), Pedro Sanchez (Garrincha), Linda Veras (Jane), Nick Jordan (Indio), Franco Ressel (Stengel), Antonio Gradoli (Fergusson), Spartaco Conversi (Slim), Luciano Pigozzi (il falso prete), Marco Zuanelli (Sharky), Franco Marletta (capitano), Andrea Aureli (Daniel), Janos Bartha (sceriffo), Robert Hundar (Oswald), Mimmo Poli (inserviente dell'albergo), Carlo Tamberlani, Gianni Rizzo (giudice O'Hara), Romano Puppo - **p.**: Alberto Grimaldi per la PEA - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: PEA (reg.).

EROTISSIMO (Erotissimo) — **r.**: Gérard Pirès.

V. altri dati e giudizio di Leonardo Autera a pag. 32 del n. 9/10, 1969 (Festival di Berlino).

ETRANGERS, LES (Quelli che sanno uccidere) — **r.**: Jean Pierre Desagnat - **s.**: dal romanzo « L'Oraison du plus fort » di André Lay - **sc.**: J.P. Desagnat, Pascal Jardin - **f.** (eastmancolor stampato in technicolor): Marcel Grignon - **m.**: Michel Magne - **scg.**: naturale - **mo.** Colette Lambert - **int.**: Michel Constantin (Chamoun), Senta Berger (May), Hans Meyer (Blade), Julian Mateos (Kaine), Eric Vesberg (John John) - **p.**: André Hunebelle per la P.A.C. - S.N.C. / DA.MA. Cinematografica / Roxy Film - **o.**: Francia-Italia-Germania Occid., 1969 - **d.**: Dear.

FELLINI-SATYRICON — **r.**: Federico Fellini.

V. altri dati e giudizio di Mario Verdone a pag. 82 del n. 9/10, 1969 (Mostra di Venezia).

FEMINA RIDENS — **r.**: Piero Schivazappa - **s.** e **sc.**: Joseph MacLee, P. Schivazappa - **f.** (eastmancolor): Sante Achilli - **m.**: Stelvio Cipriani - **scg.**: Franco Cuppini - **mo.**: Carlo Reali - **int.**: Philippe Leroy (Sayer), Dagmar Lassander (Marie), Carlo D'Angelo, Ivo Garrani - **p.**: Giuseppe Zaccariello per la Cemo Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale.

FEMME ECARLATE, La (La donna scarlatta) — **r.**: Jean Valère - **s.**: Jean Valère - **sc.**: J. Valère, Paul Gegauff - **f.** (estmancolor): Carlo Di Palma - **m.**: Michel Colombier - **scg.**: Guy Littaye - **mo.**: Jacques Gaillard - **int.**: Monica Vitti (Eva), Robert Hossein (Julien), Maurice Ronet (François), Claudio Brook (John Bert), Gerard Lartigau (Tommy) - **p.**: Les Films La Boëtie / P.E.A. - **mo.**: Francia-Italia, 1969 - **d.**: P.E.A. (reg).

FILE OF THE GOLDEN GOOSE, The (Quel maledetto ispettore Novak) — **r.**: Sam Wanamaker - **s.**: John C. Higgins - **sc.**: J.C. Higgins, James B. Gordon - **f.** (De Luxe Color): Ken Hodges - **m.**: Harry Robinson - **scg.**: George Provis - **mo.**: Oswald Hafenrichter - **int.**: Yul Brynner (ispettore Peter Novak), Charles Gray (Nick Harrison, conosciuto come « La Civetta »), Edward Woodward (Peter Thompson), John Barrie (Sloane), Bernard Archard (Collins), Ivor Dean (Reynolds), Anthony Jacobs (Firenos), Adrienne Corri (Tina Dell), Karel Stepanek (Müller), Walter Gotell (Leeds), Graham Crowden (Smythe), Geoffrey Reed (Martin), Ken Jones (Stroud), Hilary Dwyer (Anne), Janet Rossini (Debbie), Joe Cornelius (Grodie), Hugh McDermott (Moss), Denis Shaw (Vance), Anita Prynne (Geneviève), Paddy Webster (Mary) - **p.**: David E. Rose per la Theme Pictures-A Caralan-Dador Production - **o.**: Gran Bretagna, 1969 - **d.**: Dear-U.A.

FILLE D'EN FACE, La (La ragazza di fronte) — **r.**: Jean Daniel Simon - **s.**: Gérard Brach e Roman Polanski - **sc.**: G. Brach, J.D. Simon - **f.** (eastmancolor): Patrice Pouget - **m.**: Pierre Vassiliu - **scg.**: Laurent Gire - **mo.**: Marie Sophie Dobus, Andrée Davanture - **int.**: Marika Green (la ragazza di fronte), Bernard Verley (Marek), Joël Barbouth (Roger), Albane Navizet (Nicole), Nany Graule (Martine), Pascal Aubier (Georges), Denys Berri (Danek), Madame Muni (la massaia), Amidou, Antoine Marin, Bernard Lauret, Nicolas Vogel, Dani - **p.**: Louis Emil Galey per la Société Nouvelle Pathé Cinéma - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: I.N.C. (reg.).

FIVE GOLD DRAGONS (I 5 Draghi d'Oro) — **r.:** Jeremy Summers - **s. e sc.:** Peter Welbeck - **f.** (techniscope, technicolor): John von Kotze - **f. II unità:** Egil Woxholt - **m.:** Malcolm Lockyer - **scg.:** Scott MacGregor - **mo.:** Donald J. Cohen e Waltraut Lindenau - **int.:** Bob Cummings (Bob Mitchell), Rupert Davies (Sanders), Margaret Lee (Magda), Maria Perschy (Margret), Klaus Kinski (Gert), Maria Rohm (Ingrid), Sieghardt Rupp (Peterson), Brian Donlevy, Dan Duryea, Christopher Lee, George Raft (I Draghi d'Oro), Yukari Ito, Pelitta Corrales, Kid Masters, Ted Royce, Roy Chiao - **p.:** Harry Alan Towers per la Blansfilm - **o.:** Gran Bretagna, 1966-67 **d.:** regionale.

FIXER, The (L'uomo di Kiev) — **r.:** John Frankenheimer - **s.:** dal romanzo di Bernard Malamud - **sc.:** Dalton Trumbo - **f.** (metrocolor): Marcel Grignon - **f. II unità:** André Domage, Ivan Lakatos - **m.:** Maurice Jarre - **scg.:** Bela Zeichan - **coreogr.:** Agnes Roboz - **mo.:** Henry Berman - **int.:** Alan Bates (Yakov Bok), Dirk Bogarde (Bibikov), Georgia Brown (Marfa), Jack Gilford (Shmuel), Hugh Griffith (Lebedev), Elizabeth Hartman (Zinaida), Ian Holm (Grubeshov), David Warner (conte Odoevsky), Carol White (Raisl), George Murcell (guardiano), Murray Melvin (prete), Peter Jeffrey (Berezhinsky), Michael Goodliffe (Ostrovsky), Thomas Heathcote (Prosho), Mike Pratt (padre Anastasy), William Hull (zar), Stanley Meadows (Gronfein), David Lodge (Zhitnyak), David Opatoshu, Francis de Wolff, Norbert Viszlay - **p.:** Edward Lewis e Enrico Isacco per la M.G.M. - A. Frankenheimer - Lewis Production - **o.:** USA, 1968, **d.:** M.G.M.

FORT UTAH (I disertori di Fort Utah) — **r.:** Lesley Selander - **s. e sc.:** Steve Fisher, Andrew Craddock - **f.** (techniscope, technicolor): Lothrop Worth - **m.:** Jimmie Haskell - **scg.:** Hal Pereira, Al Roelofs - **e.f.s.:** Paul K. Lerpae - **mo.:** John F. Dchreyer - **int.:** John Ireland (Tom Horn), John Russell (Eli Jonas), Virginia Mayo (Linda Lee), Robert Strauss (Ben Stokes), Scott Brady (Dajin), James Craig (Bo Greer), Richard Arlen (Sam Tyler), Jim Davis (Scarecrow), Donald Barry (Harris), Harry Lauter (Britches), Read Morgan (ten. della cavalleria), Reg Parton (Rafe), Eric Cody (Shirt) - **p.:** A.C. Lyles per la A.C. Lyles-Paramount - **o.:** USA, 1966 - **d.:** Paramount.

FRANCO, CICCIO E IL PIRATA BARBANERA — **r.:** Mario Amendola - **s.:** Riccardo Pazzaglia, Amedeo Sollazzo - **sc.:** Amedeo Sollazzo, Riccardo Pazzaglia, M. Amendola, Bruno Corbucci e Ruggero Maccari - **f.** (colore della Spes): Tino Santoni - **m.:** Roberto Pregadio - **scg. e c.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Luciano Anconetani - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Mimmo Palmara, Fernando Sancho, Adriana Facchetti, Pietro Tordi, Rosita Torosh, Enzo Andronico, Umberto D'Orsi, Andrea Scotti, Ignazio Balsamo, Nino Terzo - **p.:** West Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Delta (reg).

FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYER (Distruggete Frankenstein) — **r.:** Terence Fisher - **s.:** Anthony Nelson e Bert Batt sul personaggio creato da Mary Shelley - **sc.:** Bert Batt - **f.** (technicolor): Arthur Grant - **m.:** James Bernard - **scg.:** Bernard Robinson - **trucco:** Eddie Knight - **mo.:** Gordon Hales - **int.:** Peter Cushing (barone Frankenstein), Veronica Carlson (Anna Spengler), Simon Ward (Karl Holst), Freddie Jones (prof. Richter), Thorley Walters (ispett. Frisch), Maxine Audley (Ella Brandt), George Pravda (dott. Brandt), Geoffrey Bayldon (medico della

polizia), Harold Goodwin (Bulglar), Colette O'Neil (la pazza furiosa), Jim Collier (dott. Heidecke), Allan Surtees e Windsor Davies (sergenti della polizia), Frank Middlemass, George Belbin, Norman Shelley, Michael Gover (inquilini di Anna), Peter Copley - **p.:** Anthony Nelson Keys per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Warner Bros.

FYRTOJET (Andersen, l'acciarino magico) — **r.:** Svend Methling - **s.:** dalla favola di Hans Christian Andersen - **sc.:** Peter Toubro e Henning Pade - **f.** (Agfacolor): Marius Holdt - **m.:** Eric Christiansen, Vilfred Kjaer e C.E.F. Welse - **disegni:** Borge Hamberg, Bjorn Frank Jensen, Preben Dorst, Frede Henning Dixner, Kjeld Simonsen, Finn Rosenberg Ammitsted - **mo.:** Edith Schüssel, Henning Ornbak - **p.:** Dansk Farve & Tegnefilm S.A. - **o.:** Danimarca, 1946 - **d.:** Indipendenti Regionali.

GAMERA TAI BARUGAN (Attenzione! Arrivano i mostri) — **r.:** Shigeo Tanaka - **s.:** Yonejiro Saito - **sc.:** Nizu Takahashi - **f.** (tohoscope, eastmancolor): Michio Takahashi - **m.:** Chuji Kinoshita - **mo.:** Tatsuji Nakashizu - **int.:** Kojiro Hongo (Keisuke), Kyoko Enami (Karen), Akira Natsuki (Onodoera), Koji Fjiyama (Kawajiri), Yuzo Hayakawa, Ichiro Sugai - **p.:** Masaichi Nagata per la Daiei Motion Picture - **o.:** Giappone, 1968 - **d.:** regionale.

GARRINGO — **r.:** Rafael Romero Marchent - **s.:** Giovanni Scolaro, Joaquin Romero Marchent - **sc.:** J. Romero Marchent, Arpad De Riso, G. Scolaro - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Aldo Ricci - **scg.:** José Gallardo - **m.:** Marcello Giombini - **mo.:** Enzo Alabiso, Marrico Spagnoli - **int.:** Anthony Steffen (alias Antonio De Teffé, nel ruolo di Johnny), Peter Lee Lawrence (alias Karl Hirenbach, nel ruolo del ten. Garringo), Solvi Stubing (Julie), José Bodalo (lo sceriffo), Raf Baldassarre, Luis Marin, Barta Barry, Lorenzo Robledo, Guillermo Mendez, Rossana Rovere, Maria Monterrey, Antonio Molino Rojo, Luis Induni, Frank Brana - **p.:** Tritone Filmindustria/Norberto Solino Profilms 21-Producciones Cinematograficas Dia - **o.:** Italia-Spagna, 1969 - **d.:** Medusa (reg.).

GIOVINEZZA, GIOVINEZZA — **r.:** Franco Rossi.
V. altri dati e recensione di Tullio Kezich in questo n., pag. 139.

GREEN SLIME, The (Il fango verde) — **r.:** Kinji Fukasaku - **s.:** da un rom. di Ivan Reiner - **sc.:** Charles Sinclair, William Finger, Tom Rowe - **f.** (cinemascope, Toeicolor stampato in technicolor): Yoshikazu Yamasawa - **m.:** Toshiaki Tusushima e Charles Foh - **scg.:** Shinichi Eno - **mo.:** Osamu Tanaka - **e.s.:** Akira Watanabe - **int.:** Robert Horton (Jack Rankin), Richard Jaeckel (Vince Elliot), Luciana Paluzzi (Lisa Benson), Bud Widom (Jonathan Thompson), Ted Gunther (dott. Halvorsen), Robert Dunham (capitano Martin), David Yorston (ten. Curtis), William Ross (Ferguson), Gary Randolf (Cordier), Richard Hylland (Michael), Jack Morris, Carl Bengs, Tom Scott, Don Plante, Enter Altenbay, Sunther Greve, Eugene Vince, George Uruf - **p.:** Ivan Reiner, Walter M. Manley per la Southern Cross Films di New York Toei - **o.:** USA-Giappone, 1968 - **d.:** M.G.M.

GUNS OF THE MAGNIFICENT SEVEN (Le pistole dei magnifici 7) — **r.:** Paul Wendkos - **s.** e **sc.:** Herman Hoffman - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Antonio Macasoli - **m.:** Elmer Bernstein - **scg.:** José Maria Tapiador - **e.s.:** Alex Weldon - **mo.:** Walter Hannemann - **int.:** George Kennedy (Chris), James Whitmore (Levi Morgan), Monte Markham (Keno), Bernie

Casey (Cassie), Joe Don Baker (Slater), Scott Thomas (P.J.), Reni Santoni (Max), Michael Ansara (colonnello Diego), Wende Wagner (Tina), Frank Silvera (Lobero), Fernando Rey (Quintero), Tony Davis (Emiliano Zapata), Luis Rivera (ten. Presna), Sancho Gracia (Miguel) - **p.**: Vincent M. Fennelly per la Mirisch - **o.**: USA, 1968 - **d.**: Dear.

GYPSY MOTHS, The (I temerari) — r.: John Frankenheimer.
V. altri dati e recensione di Tullio Kezich in questo n., pag. 142.

HANNIBAL BROOKS (La straordinaria fuga dal campo 7/A) — r.: Michael Winner - **s.**: M. Winner, Tom Wright - **sc.**: Dick Clement, Ian La Frenais - **f.** (de luxe color, stampato in technicolor): Robert Paynter - **f. II unità**: Hans Jura - **m.**: Francis Lai - **scg.**: John Stoll e Jürgens Kiebach - **e.s.**: Erwin Lange - **int.**: Oliver Reed (Brooks), Michael J. Pollard (Packy), Wolfgang Preiss (colonnello von Haller), Helmut Lohner (Willi), Karin Baal (Vronia), Peter Carsten (Kurt), Ralf Wolter (dott. Mendel), John Alderton (Bernard), Jürgen Draeger (Sami), Maria Brockerhoff (Anna), Ernst Fritz Fürbhinger (Kellerman), Fred Haltiner (Josef), Eric Jelde (Stern), James Donald (« Padre »), Til Kiwe (sergente di von Haller), John Porter Davison (Geordie), Peter Bohlke (capitano tedesco), Tei de Maal (custode dello zoo), Terence Seward - **p.**: Michael Winner per la Scimitar Films - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Dear.

H 2 S — r.: Roberto Faenza - **s.** e **sc.**: R. Faenza - **f.** (eastmancolor): Giulio Albonico - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Gianni Polidori - **mo.**: Ruggero Mastroianni - **int.**: Denis Gilmore, Carol André, Lionel Stander, Franco Valobra, Paolo Poli, Giancarlo Cobelli - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film-Mars Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Paramount.

HEAVEN WITH A GUN (Il pistolero di Dio) — r.: Lee H. Katzin - **s.** e **sc.**: Richard Carr - **f.** (panavision, metrocolor): Fred Koenekamp - **m.**: Johnny Mandel - **canzone**: « A Lonely Place » di J. Mandel e Paul Francis Webster - **scg.**: George W. Davis e Frank Sylos - **mo.**: Dan Cahn - **int.**: Glenn Ford (Jim Killian), Carolyn Jones (Madge McCloud), Barbara Hershey (Lellopa), John Anderson (Asa Beck), David Carradine (Coke Beck), J.D. Cannon (Mace), Noah Beery jr. (Garvey), Harry Townes, Virginia Gregg, William Bryant, James Griffith, Roger Perry, Claude Woolman, Ed Bakey, Barbara Babcock, James Chandler, Angelique Pettyjohn, Jessica James, Bee Tompkins, Bill Catching, Al Wyatt, Ed Mc Cready, Miss Eddie Crispell, Barbara Dombie - **p.**: Frank King, Maurice, Herman King e Red Hershon per la King Bros. - **o.**: USA, 1968 - **d.**: M.G.M.

HEISSER SAND AUF SYLT (Nudisti all'isola di Sylt) — r.: Jerzy Macc - **s.** e **sc.**: Jürgen Knop, J. Macc - **f.** (eastmancolor): Robert Klebig - **m.**: Martin Böttcher - **mo.**: Alfred Srp - **int.**: Horst Tappet, Charlotte Kerr, Renate von Holt, Alexy Burg, Uschi Mood, Babri Zimmermann, Rolf Eden, Reinhold Timm - **p.**: CCC Kunstfilm - **o.**: Germania Occid., 1967 - **d.**: P.A.C. (reg.).

HELL IN THE PACIFIC (Duello nel Pacifico) — r.: John Boorman - **s.**: Reuben Bercovitch - **sc.**: Alexander Jacobs, Eric Bercovici - **f.** (panavision, technicolor): Conrad Hall - **m.**: Lalo Schifrin - **e.s.**: Joe Zomar, Kunishige Tanaka - **scg.**: Anthony D. G. Pratt - Masao Yamazaki - **mo.**: Thomas Stanford - **int.**: Lee Marvin (il pilota americano), Toshiro Mifune (l'ufficiale di

marina giapponese) - **p.:** Reuben Bercovitch per la Selmur Pictures - **o.:** USA, 1968 - **d.:** D.C.I.

HIBERNATUS (Louis de Funès e il nonno surgelato) — **r.:** Edouard Molinaro - **s.:** da la « pièce » di Jean Bernard Luc - **sc.:** Jean Halain, J. B. Luc, Jacques Vilfrid - **f.** (franscope, eastmancolor): Marcel Grignon - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** François de Lamothe - **mo.:** Robert e Monique Isnardon - **int.:** Lous de Funès (Hubert), Claude Gensac (Edmée), Olivier de Funès (Didier), Martine Kelly (Sophie), Bernard Alane (il nonno surgelato), Eliette Demay (Evelyne), Yves Vincent (monsieur Crépin-Jaujard), Michel Lonsdale (prof. Loriebat), Claude Pieplu (il segretario generale), Jacques Legras (l'avvocato), Robert Lombard (monsieur Thomas), Paul Preboist (Charles), Virginie Vignon (la soubrette), Pascal Mazzotti, Gérard Palaprat - **p.:** Alain Poirè per la S.N.E. Gaumont int./Rizzoli Films - **o.:** Francia-Italia, 1969 - **d.:** Cineriz.

HOOK, LINE & SINKER (Jerrysssimo!) - **r.:** George Marshall - **s.:** Rod Amateu, David Davis - **sc.:** Rod Amateu - **f.** (technicolor): W. Wallace Kelley - **m.:** Dick Stabile - **scg.:** John Beckman - **mo.:** Russell Wiles - **int.:** Jerry Lewis (Peter Ingersoll), Peter Lawford (dott. Scott Carter), Anne Francis (Nancy Ingersoll), Pedro Gonzalez (Perfecto), Jimmy Miller (Jimmy), Jennifer Edwards (Jennifer), Eleanor Audely (mistress Durham), Kathleen Freeman (baby sitter), Henry Corden, Sylvia Lewis, Philipp Pine, Felipe Turich - **p.:** J. Lewis per la Columbia - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Columbia-Ceiad.

INFANZIA, VOCAZIONE E PRIME ESPERIENZE DI GIACOMO CASANOVA VENEZIANO — **r.:** Luigi Comencini.

V. altri dati e recensione di Aldo Bernardini, in questo n., pag. 137.

INSAZIABILI, Gli / FEMMINE INSAZIABILI — **r.:** Alberto De Martino - **s.:** A. De Martino, Vincenzo Flamini - **sc.:** Lianella Carell, Carlo Romano, A. De Martino, V. Flamini - **f.** (eastmancolor, colore della tecnostampa): Sergio D'Offizi - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Nedo Azzini - **mo.:** Otello Colangeli - **int.:** Robert Hoffman (Paolo Sertori), Dorothy Malone (Vanessa), John Ireland (direttore giornale), Frank Wolff (Donovan), Luciana Paluzzi (Mary), Nicoletta Machiavelli (Luisa), Romina Power (Gloria), Roger Fritz (Giulio), Ini Assmann, Reine Basedov, Elena Persiani, Mario Chiocchio - **p.:** Edmondo Amati per la Empire Film/Hape Film - **o.:** Italia-Germania Occid.: 1969 - **d.:** Fida.

ISABELLA, DUCHESSA DEI DIAVOLI — **r.:** Bruno Corbucci - **s.:** dal romanzo di Giorgio Cavedon - **f.** (eastmancolor): Fausto Zuccoli - **int.:** Brigitte Skay (Isabella), Fred Williams, Tino Scotti, Renato Baldini, Mimmo Palmara, Thomas Astan, Hansi Linder, Gioia Desideri, Lucia Modugno - **p.:** Cinesecolo-Indief/Hape Film - **o.:** Italia-Germania Occid., 1969 - **d.:** Indief (reg.).

ISADORA (Isadora) — **r.:** Karel Reisz - **s.:** dai libri « My Life » di Isadora Duncan e « Isadora Duncan, an Intimate Portrait » di Sewell Stokes - **adatt.:** Melvyn Bragg - **sc.:** M. Bragg, Clive Exton - **dial. agg.:** Margaret Drabble - **f.** (panavision, eastmancolor stampato in technicolor): Larry Pizer - **m.:** Maurice Jarre - **arrang. m. classica:** Anthony Bowles - **scg.:** Jocelyn Herbert, Michael Seymour, Ralph Brinton - **c.:** John Briggs, Jackie Breed - **coreogr.:** Litz Pisk - **mo.:** Tom Priestley - **int.:** Vanessa Red-

grave (Isadora Duncan), James Fox (Gordon Craig), Jason Robards jr. (Paris Singer), Ivan Tchenko (Sergei Essenin), John Fraser (Roger), Bessie Love (signora Duncan), Cynthia Harris (Mary Desti), Libby Glenn (Elizabeth Duncan), Tony Vogel (Raymond Duncan), Wallas Eaton (Archer), John Quentin (Pim), Nicholas Pennell (Bedford), Ronnie Gilbert (Miss Chase), Christian Duvaleix (Armand), Margaret Courtenay (la donna rauca), Arthur White (il marito cordiale), Iza Teller (Alicia), Vladimir Leskovar (Bugatti), John Warner (Stirling), Ina De la Haye (la maestra russa), John Brandon (Gospel Billy), Lucinda Chambers (Deirdre), Simon Lutton Davies (Patrick), Alan Gifford (il manager della tournée di Isadora) - **p.**: Robert e Raymond Hakim per la Universal - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Universal.

V. altri dati e giudizio di Sandro Zambetti a pag. 102 del n. 7/8, 1969 (Festival di Cannes).

ISOLA, L' / ESTATE IN QUATTRO, Un' / VIOLENZA AL SOLE — **r.**: Florestano Vancini.

V. altri dati e recensione di Ermanno Comuzio a pag. 137 del n. 9/10, 1969.

ISOLA DELLE SVEDESI, L' — **r.**: Silvio Amadio - **s.**: S. Amadio, Roberto Natale - **sc.**: B. Natale, Gino Mordini - **f.** (eastmancolor, colore della Tecnostampa): Aristide Massaccesi - **m.**: Roberto Pregadio - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Gino Caccianti - **int.**: Katherine Diamant (Eleonora), Ewa Green (Manuela), Nino Segurini (Maurizio), Wolfgang Hillinger (Franco) - **p.**: Gino Mordini per la Claudia Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale.

ITALIANI! È SEVERAMENTE PROIBITO SERVIRSI DELLA TOILETTE DURANTE LE FERMATE — **r.**: Vittorio Sindoni - **s.**: V. Sindoni, Aldo Bruno, Romano Migliorini, Giovambattista Mussetto, V. Sindoni - **f.** (bianco e nero): Ascenzio Rossi - **m.**: Stefano Torossi - **scg.**: Antonio Visone - **int.**: Silvia Dionisio (Patrizia), Franco Acampora (Benito), Mariarosa Sclauzero (Augusta), Stefano Torossi (Garibaldi), Patrizia De Clara (Emma), Andrea Fantasia, Pia Velsi, Silvio Noto, Pietro Tordi, Ludovica Modugno - **p.**: Stefano Canzio per la Gamma TV - **o.**: 1969 - **d.**: Cineriz.

JOAQUIN MURIETA (La mano della vendetta) — **r.**: Earl Bellamy - **s.**: Jack Guss - **sc.**: Richard Collins, Jack Guss - **f.** (De Luxe color): Jorge Stahl jr. - **m.**: Robert Drasnin - **mo.**: Russell Schoengarth - **int.**: Ricardo Montalban (Joaquin Murieta), Slim Pickens (Shade Clay), Ina Balin (Otilia), Roosevelt Grier (Morgan), Earl Holliman, Robert Wilke, Miriam Colon, Anthony Caruso, Armando Silvestre, Ben Archibek, Edora Gale, José Chavez, Francisco De Cordova, Charles Norvath, Jim McMullan - **p.**: Aaron Rosenberg per l'Arcola/Millfield - **o.**: USA, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

LAND RAIDERS / DAY OF THE LANDGRABBER (Bruciatelo vivo) — **r.**: Nathan H. Juran - **s.**: Ken Pettus, Jesse Lasky jr., Pat Silver - **sc.**: Ken Pettus - **f.** (technicolor): Wilkie Cooper - **m.**: Bruno Nicolai - **scg.**: J. Algero - **mo.**: Archie Ludsky - **int.**: Telly Savalas (Vince Carden ex Vicente Cardenas), George Maharis (Paul Cardenas), Arlene Dahl (Martha Carden), Janet Landgard (Kate Mayfield), Jocelyn Lane (Luisa Rojas), George Coulouris (Cardenas), Guy Rolfe (magg. Tanner), Phil Brown (Mayfield), Marcella St. Amant (Luisa Montoya), Paul Picerni (Carney), Robert Carricart (Rojas), Gustavo Rojo (Juantez), Fernando Rey (prete),

Ben Tatar (Loomis), Charles Stahlnaker (Willis), Susan Harvey (mistress Willis), John Clark, H. P. Picerni - **p.**: Charles H. Schneer e Roy Rowland per la Morningside - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Columbia-Ceiad.

LEGGE DEI GANGSTERS, La - **r.**: Siro Marcellini - **s.**: S. Marcellini - **sc.**: S. Marcellini, Piero Regnoli - **f.** (techniscope, technicolor): Silvio Fraschetti - **m.**: Piero Umiliani - **int.**: Klaus Kinski (Regnier), Maurice Poli (Quintero), Franco Citti (Esposito), Samy Pavel (Franco), Susy Andersen (Maide), Hélène Chanel (Elena), Micaela Pignatelli, Giovanni Pazzafini, Gino Bardellini, Aurora Batista, Aldo Cecconi, Max Delys, Donatella Turri - **p.**: Roberto Loyola per la Roberto Loyola Cinematografica S.p.A. - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Loyola (regionale).

LEGIONE DEI DANNATI, La — **r.**: Umberto Lenzi - **s.**: Stefano Bolla, Romano Moschini - **sc.**: Dario Argento, Rof Griminger, Eduardo M. Brochero - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Alejandro Ulloa - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Jaime Perez e Piero Filippone - **dial.**: Ugo Moretti - **mo.**: Giese Rohm - **int.**: Jack Palance (col. Anderson), Tomas Hunter (capitano Bert), Curd Jürgens (gen. tedesco), Robert Hundar (Raymond Stone), Wolfgang Preiss (col. Ackermann), Diana Lorys (Janine), Guido Lollobrigida (Carlyle), Helmuth Schneider, Aldo Sambrell, Franco Fantasia, Gerard Herter, Mirko Ellis, Bruno Corazzari, Antonio Molino Rojo, Lorenzo Robledo - **p.**: Tritone Filmindustria/Eguiluz/Hape Film - **o.**: Italia-Spagna-Germania Occid., 1969 - **d.**: Titanus.

LEJONSOMMAR (L'estate del leone) — **r.**: Torbjörn Axelman - **s.** e **sc.**: T. Axelman, Bengt V. Wall - **f.**: Hans Dittmer - **m.**: Sven-Bertil Taube, Ronnie Dunnie Quartet, Ulf Björlin - **mo.**: Margit Nordqvist - **int.**: Sven-Bertil Taube (Mauritz Persson), Essy Persson (Eliza), Margareta Sjödin (Barbro), Uuf « Dumle » Brunnberg (Jonas), Ardy Strüwer (Kono Tahiri), Lasse Aberg (Gunnar), Yvonne Persson (Annika), Ann Christine Magnusson (Mari), Annmari Engwall (Louise), Hasse Wallbom, Thyra Pettersson, William Pettersson, Inez Graaf - **p.**: T. Axelman per la Nordisk Tonefilm - **o.**: Svezia, 1967 - **d.**: regionale.

LION IN WINTER, THE (Il leone d'inverno) — **r.**: Anthony Harvey.
V. altri dati e recensione di Riccardo Redi, in questo n., pag. 133.

LO QUIERO MUERTO (Lo voglio morto) — **r.**: Paolo Bianchini - **s.** e **sc.**: Carlos Sarabia - **f.** (eastmancolor): Ricardo Andreu - **m.**: Nico Fidenco - **scg.**: Roman Calatayud e Wolfgang Burma - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: Craig Hill (Clayton), Lea Massari (Aloma), José Manuel Martin (Jack), Andrea Bosic (Mallek), Licia Calderon (Marisol), Cristina Businari (Mercedes), Andrea Scotti - **p.**: Centauro Films/Inducine - **o.**: Spagna-Italia, 1968 - **d.**: regionale.

LOVE BUG, The (Un maggiolino tutto matto) — **r.**: Robert Stevenson - **r. 2ª unità:** Arthur J. Vitarelli - **s.**: da « Car-Boy-Girl » di Gordon Burford - **sc.**: Bill Walsh, Don Da Gradi - **f.** (technicolor): Edward Colman - **m.**: George Bruns - **scg.**: Carroll Clark, John B. Mansbridge - **e.f.s.**: Eustace Lycett, Alan Maley, Peter Ellenshaw - **e.s.**: Robert A. Mattey, Howard Jensen, Dan Lee - **mo.**: Cotton Warburton - **int.**: Dean Jones (Jim Douglas), Michele Lee (Carole Bennett), David Tomlinson (Peter Thorndyke), Buddy Hackett (Tennessee Steinmetz), Joe Flynn (Havershaw), Benson Fong

(mister Wu), Joe E. Ross (detective), Barry Kelley (sergente di polizia), Iris Adrian (Carhop), Ned Glass, Robert Foulk, Gil Lamb, Nicole Jaffe, Wally Boag, Russ Caldwell, Max Balchowsky, P. L. Renoudet, Brian Fong, Alan Fordney, Stan Duke, Gary Owens, Chick Hearn, Pedro Gonzalez-Gonzalez, Andy Granatelli - **p.**: Bill Walsh per la Walt Disney Prod. - **o.**: USA, 1968 - **d.**: Universal.

MAGNACCIO, Il — r.: Franco De Rosis - **s.**: F. De Rosis - **sc.**: F. De Rosis, Giuseppe Guarino jr. - **f.** (eastmancolor): Angelo Baistrocchi - **m.**: Elio Trasino - **mo.**: Luigi Batzella - **int.**: Riccardo Salvino (Sergio Venturi detto « Il Principino »), Elina De Witt (Laura Belmonte), Silvana Venturelli (Lidia), Angela Guy, Gioiella Minicardi, Franco Citti, Armando Guarnieri, Attilio Dottesio, Evangelista Sisti, Margherita Mandrà, Marlisa Brandi, Luigi Pierdominici, Antonio Guerra, Lidia Mancani - **p.**: Arvo Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Italcid (reg.).

MARCA DEL HOMBRE LOBO, La (Le notti di Satana) — r.: Enrique L. Eguiluz - **s.** e **sc.**: Jacinto Molina - **f.** (eastmancolor): Emilio Foriscot - **m.**: Angel Arteaga - **scg.**: José Luis R. Ferrer - **mo.**: Francisco Janmandreu - **int.**: Paul Naschy, Dianik Zurakowska, Manuel Manzaneque, Rossana Yanni, Aurora De Alba, Julian Ugarte, José Nieto, Carlos Casaravilla, Victoriano Lopez, Gualberto Galban - **p.**: Maxper Producciones Cinematograficas - **o.**: Spagna, 1967 - **d.**: Indipendenti regionali.

MARLOWE (L'investigatore Marlowe) — r.: Paul Bogart - **s.**: dal romanzo « The Little Sister » di Raymond Chandler - **sc.**: Stirling Silliphant - **f.** (metrocolor): William H. Daniels - **m.**: Peter Matz - **scg.**: George W. Davis, Addison Hehr - **mo.**: Gene Ruggiero - **int.**: James Garner (Philip Marlowe), Gayle Hunnicutt (Mavis Wald), Carroll O'Connor (ten. Christy French), Rita Moreno (Dolores Gonzales), Sharon Farrell (Orfamay Quest), William Daniels (Crowell), Jackie Coogan (Hicks), Paul Stevens (dott. Lagardie), H. M. Wynant (Steelgrave), Bruce Lee (Wong), Corinne Camacho (Julie), Kenneth Tobey (serg. Beifus), Warren Finnerty (Clawson), George Tyne (Hady), Nate Esformes (Pale Face), Christopher Cary (Chuck), Read Morgan (Gumpshaw), Roger Newmann (Orrin) - **p.**: Gabriel Katzska, Sidney Beckerman per la Katzka-Berne Productions - Cherokee Productions in associazione con la Beckerman Productions - **o.**: USA, 1969 - **d.**: M.G.M.

MILLE PECCATI... NESSUNA VIRTÙ — r.: Sergio Martino - **s. sc.** e **comm.**: Luciano Martino - **superv. alla r.**: L. Martino - **f.** (colorscope, eastmancolor della Spes): Floriano Trenker - **m.**: Peppino De Luca - **mo.**: Eugenio Alabiso - **voce**: Riccardo Cucciolla - **p.**: L. Martino per la Devon Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Variety.

MOST DANGEROUS MAN IN THE WORLD, The (La lunga ombra gialla) — r.: J. Lee Thompson - **s.**: dal romanzo « The Chairman » di Jay Richard Kennedy - **sc.**: Ben Maddow, - **f.** (panavision, De Luxe color): Ted Moore - **m.**: Jerry Goldsmith - **scg.**: Peter Mullins - **mo.**: Richard Best - **int.**: Gregory Peck (dott. John Hathaway), Anne Heywood (Kay Hanna) Arthur Hill (ten. gen. Shelby), Conrad Yama (Mao Tse Tung), Francisca Tu (Soong Chu), Keye Luke (prof. Soong Li), Alan Dobie (Benson), Zienia Merton (Ting Ling), Eric Young (Yin), Burt Kwouk (Chang Shou),

Alan White (col. Gardner), Ori Levy (Alexander Shertov) - **p.:** Mort Abrahams per la APJAC-20th Century Fox - **o.:** Gran Bretagna, 1969 - **d.:** 20th Century Fox.

NELL'ANNO DEL SIGNORE — r. s. e **sc.:** Luigi Magni - **f.** (eastmancolor della Spes): Silvano Ippoliti - **m.:** Armando Trovaioli - **scg.:** Carlo Egidi - **c.:** Lucia Mirisola - **mo.:** Ruggero Mastroianni - **int.:** Nino Manfredi (Cornacchia), Robert Hossein (Montanari), Ugo Tognazzi (card. Rivarola), Renaud Verley (Targhini), Enrico Maria Salerno (col. Nardoni), Claudia Cardinale (Giuditta Di Castro), Alberto Sordi (il frate), Britt Ekland (principessa Spada), Franco Abbina, Bruno Erba, Pippo Franco, Piero Nistri, Bob McQuarry, Marco Tulli - **p.:** Bino Cicogna per la San Marco/Les Films Corona-Franco Film - **o.:** Italia-Francia, 1969 - **d.:** Euro.

NEVER A DULL MOMENT (L'incredibile furto di Mr. Girasole) — r.: Jerry Paris - **s.:** dal romanzo « Thrill a Minute » di John Godey - **sc.:** A. J. Carothers - **f.** (technicolor): William Snyder - **m.:** Robert F. Brunner - **scg.:** Carroll Clark e John B. Mansbridge - **e. s.:** Eustace Lycett, Robert A. Mattey - **mo.:** Marsh Hendry - **int.:** Dick Van Dyke (mister Girasole), Edward G. Robinson (Leo Joseph Smooth), Dorothy Provine (Sally Inwood), Henry Silva (Frank Boley), Joanna Moore (Melanie Smooth), Tony Bill (Florian), Slim Pickens (Schaeffer), Jack Elam (Williams), Ned Glass (Rinzy Tobreski), Richard Bakalyan (Bobby Macoon), Michey Shaughnessy (Francis), Philip Coolidge (Felton), James Millhollin (direttore del museo) - **p.:** Ron Miller per la Walt Disney Prod. - **o.:** USA, 1967 - **d.:** Universal.

NIGHT CALLER, The (Madra, il terrore di Londra) — r.: John Gilling - **s.:** dal romanzo « The Night Callers » di Frank Crisp - **sc.:** Jim O'Connolly - **f.:** Stephen Dade - **m.:** Johnny Gregory - **scg.:** Harry White - **mo.:** Philip Barnikel - **int.:** John Saxon (Jack Costain), Maurice Denham (prof. Morley), Patricia Haines (Ann Barlow), Alfred Burke (Hartley), John Carson (maggiore), Jack Watson (serg. Hawkins), Stanley Meadows (Grant), Warren Mitchell (Lilburn), Marianne Stone (signora Lilburn), Aubrey Morris (Thorburn), Geoffrey Lumsden (col. Davy), Ballard Berkeley (comand. Savage), Barbara French (Joyce Malone), Anthony Wager (Higgins), David Gregory (Jones), Tom Gill (segretario commissario di polizia), Vincent Harding (1° soldato), Douglas Livingstone (2° soldato), Romo Gorrara (tenente), Robert Crewdson (Madra), John Sherlock (speaker TV) - **p.:** Ronald Liles per la Armitage Films - **o.:** Gran Bretagna, 1965 - **d.:** regionale.

NO IMPORTA MORIR / EL PUENTE SOBRE EN ELBA (Quel maledetto ponte sull'Elba) — r.: Leon Klimowsky - **s.:** da un racconto di Lou Carrigan - **sc.:** Adriano Bolzoni, Antonio Fos - **f.** (eastmancolor): Mario Pacheco - **m.:** Michele Lacerenza - **sg.:** Giancarlo Salimbeni Bartolini - **mo.:** José Antonio Rojo - **int.:** Tab Hunter (Richard), Howard Ross (alias Renato Rossini, nel ruolo di Hinds), Erika Wallner (Erika), Rosanna Yanni (Cristina), Angel Del Pozo (Rod), Claudio Trionfo (Johnny), Indio Gonzales (Doyle), Daniele Vargas (il maggiore), Oscar Pellicer (Sides), Alfonso De La Vega, José Guardiola, Antonio Delgado - **p.:** Ugo Guerra ed Elio Scardamaglia per la Daiano Film - Leone Film/Atlantida Films - **o.:** Spagna-Italia, 1969 - **d.:** Titanus.

OKTJABR (Ottobre) — **r.:** Sergei M. Eizenstein.

V. altri dati e recensione di Callisto Cosulich in questo n., pag. 125.

PASSA SARTANA... È L'OMBRA DELLA TUA MORTE! — **r.:** Sean O'Neil (Giovanni Simonelli) - **s.:** Miles Deem (Demofilo Fidani) - **sc.:** M. Deem, S. O'Neil - **f.** (eastmancolor): Franco Villa - **m.:** Coriolano Gori - **scg.** e **c.:** Mila Vitelli - **mo.:** Piera Bruni - **int.:** Jeff Cameron, Frank Fargas, Dennys Colt, Elisabetta Fanti, Mariella Palmich, Miles Deem (Demofilo Fidani), Luciano Conti, Dino Strano, Simone Blondell, Franca Licastro, Michele Branca, Fulvio Pellegrino - **p.:** Tarquinia Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** regionale.

PERVERSION STORY (I caldi amori di una minorenne) — **r.:** Julio Buchs - **s.** e **sc.:** Federico de Urrutia, J. Buchs, Sandro Continenza - **f.** (techniscope, technicolor): Manuel Rojas - **m.:** Gianni Ferrio - **scg.:** Giorgio Postiglione - **mo.:** Antonio Ramirez, Vincenzo Tomassi - **int.:** Brett Halsey (Richard), Marilù Tolo (Helen), Fabrizio Moroni (Harry), Romina Power (Fanny), Gerard Tichy (ispettore), Alberto Dalbes, Manuel De Blas, Miguel De La Riva, Javier La Puente, Paco Sanz, Lili Murati, Oscar Pellicer - **p.:** Edmondo Amati per l'Empire Film/Trebol - **o.:** Italia-Spagna, 1969 - **d.:** Fida.

PICTURE MOMMY DEAD (La bambola di pezza) — **r.:** Bert I. Gordon - **s.** e **sc.:** Robert Sherman - **f.** (pathecolor): Ellsworth Fredricks - **m.:** Robert Drasnin - **scg.:** Robert Denton - **mo.:** John Bushelman - **int.:** Don Ameche (Edward Shelley), Martha Hyer (Francene Shelley), Susan Gordon (Susan Shelley), Zsa Zsa Gabor (Jessica), Maxwell Reed (Anthony), Wendel Corey (notaio Clayborn), Signe Hasso (suor René), Anna Lee (Elsie Kornwald), Paule Clark (1ª donna), Marlene Tracy (2ª donna), Steffi Henderson (3ª donna), Robert Sherman, Kelly Corcoran - **p.:** Bert I. Gordon per la Avco-Embassy - **o.:** USA, 1966 - **d.:** Euro.

PORCILE — **r.:** Pier Paolo Pasolini.

V. altri dati e giudizio di Mario Verdone a pag. 77 del n. 9/10, 1969 (Mostra di Venezia) e giudizio di Aldo Tassone in questo numero (pag. 1 e segg.).

PRIMO PREMIO SI CHIAMA IRENE, Il (Danimarca, incredibile realtà) — **r.:** Renzo Ragazzi - **s.** e **sc.:** Fabio Pittorru, Massimo Felisatti, Bruno Todini - **f.** (colorscope della Spes, eastmancolor): Toni Secchi - **m.:** Carlo Fraiese - **scg.:** Luciano Puccini - **mo.:** R. Ragazzi - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A. - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Paramount.

PRISONNIÈRE, La (La prigioniera) — **r.:** Henri Georges Clouzot - **s.** e **sc.:** H. G. Clouzot - **f.** (eastmancolor): Andreas Winding - **m.:** classiche - **consulenza m.:** Dominique Amy - **scg.:** Jacques Saulnier - **mo.:** Noëlle Balenci - **int.:** Laurent Terzieff (Stanislas Hassler), Elisabeth Wiener (José David), Bernard Fresson (Gilbert Moreau), Dany Carrel (Maguy), Dario Moreno (Salah), Daniel Rivière (Maurice), Monique Lange, Michel Etcheverry, Marcel Moussy - **p.:** Les Films Corona-Vera Films/Fono Roma - **o.:** Francia-Italia, 1967-68 - **d.:** Euro.

QUANTO COSTA MORIRE — **r.:** Sergio Merolle - **s.** e **sc.:** Biagio

Proietti - **f.** (eastmancolor): Benito Frattari - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Giancarlo Cribbò Carrieri - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Andrea Giordana (Tony), John Ireland (El), Raymond Péllegrin (Bill Ransom), Betsy Bell, Bruno Corazzari, Mireille Granelli, Giovanni Petrucci, Ruggero Cressa - **p.:** Cine Azimut/Les Films Corona - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** Italcid (reg.).

48 HEURES D'AMOUR (Le calde amicizie) — **r.:** Cécil Saint Laurent - **s.** e **sc.:** Cécil Saint Laurent - **f.** (eastmancolor): Claude Zidi - **m.:** François de Roubaix e Swen Bertil-Taube - **scg.:** naturale - **mo.:** Wanda Maciejewska - **int.:** Swen Bertil-Taube (Ingmar), Thelma Ramstrom (Monika), Francis Lemonnier (Jean Pierre), Bulle Ogier (Pauline), Jean Pierre Marielle (Mazoillac), Danielle Palmero, Elisabeth Nilsson, Patrick Scipion - **p.:** Marceau-Cocinor - Sogexport Film - **o.:** Francia, 1969 - **d.:** Panta (reg.).

QUEI TEMERARI SULLE LORO PAZZE, SCATENATE, SCALCINATE CARRIOLE / MONTE CARLO OR BUST! / MONTECARLO RALLYE — **r.:** Ken Annakin - **r. sequenze di Parigi e dintorni:** Sam Itzkovitch - **s.** e **sc.:** Jack Davies, Ken Annakin - **f.** (panavision, technicolor): Gabor Pogany - **m.:** Ron Goodwin - **scg.:** Ted Haworth, con la collab. di Elven Webb, Boris Juraga, Mark Frederix (scene parigine), Erik Bjork (scene svedesi) - **e.s.:** Dick Parker - **e.s.f.:** Giovanni Ventimiglia - **c.:** John Furniss - **mo.:** Peter Taylor - **int.:** Bourvil (monsieur Vendredi), Walter Chiari (Angelo Pincelli), Lando Buzzanca (Marcello Agosti), Peter Cook (maggiore Peter Dawlish), Tony Curtis (Chester Schofield), Mireille Darc (Marie Claude), Marie Dubois (Pascale), Nicoletta Machiavelli (Dominique), Gert Froebe (Willi Schickell/Horst Muller), Susan Hampshire (Betty), Jack Hawkins (conte Levinovitch), Terry-Thomas (sir Cuthbert Ware-Armitage), Dudley Moore (ten. Barrington), Peer Schmidt (Otto), Eric Sykes (Perkins), Jacques Duby (gendarme in motocicletta), Hattie Jacques (la giornalista), Derren Nesbitt (Waleska), Nicholas Phipps (giocatore di golf), William Rushton (John O'Groats), Richard Wattis (segretario del Club del Golf), Michael Trubshawe, Walter Williams - **p.:** Dino De Laurentiis per la Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A./Marianne Productions/Basil Keys Prod. - **o.:** Italia-Francia-Gran Bretagna, 1969 - **d.:** Paramount.

QUEL CALDO MALEDETTO GIORNO DI FUOCO — **r.:** Paolo Bianchini - **s.** e **sc.:** P. Bianchini, Claudio Failoni, Franco Calderoni, José Luis Merino - **f.** (techniscope, technicolor): Marin Francisco Herrada - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Carlo Gentili - **mo.:** Vincenzo Tomassi - **int.:** Robert Woods (Chris Tanner), John Ireland, Evelyn Stewart (alias Ida Galli), Claudie Lange, Gerard Herter, Lewis Jordan, Ennio Balbo, Roberto Camardiel, George Rigaud, Rada Rassimov, Ivan Scratuglia, Tom Felleghi, Furio Meniconi, Corrado Sonni, Fernando Bilbao - **p.:** Fida Cinematografica/Atlantida - **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** Fida.

RISE AND FALL OF THE THIRD REICH, The (La caduta del III Reich) — **r.:** Jack Kaufman - **s.:** dal romanzo di William L. Shirer - **sc. e comm.:** Theodore Strauss, Alan Landsburg, Richard Shopperly, Jack Kaufman - **f.:** cineoperatori dell'epoca - **m.:** Lalo Schifrin - **superv. m.:** Jack Tillar - **mo.:** John Soh, Nicholas Clapp, William T. Cartwright - **p.:** Jack Kaufman e Harvey Bernhard per la David Wolper Productions Inc. - **o.:** USA, 1968 - **d.:** M.G.M.

Film usciti a Roma dal 1° agosto al 31 ottobre 1969

SAI COSA FACEVA STALIN ALLE DONNE? — **r.**: Maurizio Liverani.
V. altri dati e giudizio di Orio Caldiron in questo n., pag. 53 (Mostra di Venezia - « Tendenze »).

SAVAGE SEVEN, The (Violence Story) — **r.**: Richard Rush - **s.**: Rosalind Ross - **sc.**: Michael Fisher - **f.** (colore della Perfect): Laszlo Kovacs - **m.**: Mike Curb, Jerry Styner - **scg.**: naturale - **mo.**: Renn Reynolds - **int.**: Robert Walker (Johnnie), Adam Roarke (Kisum), Joanna Frank (Maria), John Garwood (Stud), Larry Bishop (Joint), Max Julien (Grey Wolf), Richard Anders (Bull), Duane Eddy (Eddie), Cuck Bail (Taggert), Mel Berger (Fillmore), Billy Rush (Seely), John Cardos (Running Buck), Susannah Darrow (Nancy), Beach Dickerson (Bruno), Eddy Donno (Fat Jack), Alan Gibbs (la controfigura), Fabian Gregory (Tommy), Gary Kent (Lansford), Gary Littlejohn (Dogface), Penny Marshall (Tina), Walt Robles (Walt) - **p.**: Dick Clarke per la American International Pict. - **o.**: USA, 1968 - d.: regionale.

SCHATTEN ÜBER TIRAN / KOMMANDO SINAÎ (La guerra dei sei giorni) — **r.**: Raphael Nussbaum - **s.** e **sc.**: Jack Jacobs - **f.** (eastmancolor): Benno Bellenbaum, Jacob Kallach - **m.**: Horst Hass, Rolf Bauer - **scg.**: naturale - **mo.**: Ursula Moehle, Erika Stegman - **int.**: Robert Fuller (capitano Uri Litman), Reuven Baryotam (Bulgaro), Eli Sinai (serg. Zwi Neumann), Esther Ullmann (Nira), John Hudson (gen. Golan), Rolf Eden (tenente), Gaby Amrani (Nissim), Avram Hefner (Elihu Goldbarb), Rafi Nathan (Yigal), Boris Rosenberg (Nathan), Ziona Tukterman (Ellen Neumann), Aviva Marks (Sylvia Litman), Joseph Shiloach (capitano Hallil), Ammon Berenson (pilota) - **p.**: R. Weiser, Naphtalie Schonberg per l'Aereo Film di Berlino/Ran Film di Tel Aviv - **o.**: Germania Occid.-Israele, 1968 - **d.**: regionale.

SIMON BOLIVAR — **r.**: Alessandro Blasetti.
V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in questo n., pag. 140.

SOLO UN ATAUD (Le orge nere del dr. Orloff) — **r.**: Santos Alcocer - **s.**: Enrique Jarnes - **sc.**: S. Alcocer - **f.**: Emilio Foriscot - **m.**: Ramon Femenia - **scg.**: Teddy Villalba - **int.**: Howard Vernon, Danielle Godet, Maria Saavedra, Adolfo Arles, José Bastida, Toda Alba, José Maria Seoane, Rosa Yarza, Mary Leyva - **p.**: Santos Alcocer-Hispamer - **o.**: Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE — **r.**: Paolo e Vittorio Taviani.
V. altri dati e giudizio di Mario Verdone a pag. 72 del n. 9/10, 1969 (Mostra di Venezia).

... SOVIEL NACKTE ZAERTLICHKEIT (Per te nuda mi vendo l'anima) — **r.**: Günter Hendel - **s.**: Doris Pistek - **sc.**: J. Weber, G. Hendel - **f.** (cinemascope, Kodakcolor stampato in eastmancolor): Franz Vass - **m.**: Walter Geiger, G. Hendel - **mo.**: Jochen Hessel - **int.**: Erika Remberg (Kitty Lohner), Erich Fritze (Peter Kremer), Lutz Hochstraate, Claus Krüger, Doris Arden, Günter Hendel, Gigi Harrer, Helmuth Reusse, Peter Collins, Gerd Kotzurek, - **p.**: G. Hendel per la Alpha-Cinetel - **o.**: Germania Occid. 1968 - **d.**: Indief (reg.).

STAIRCASE (Quei due - sottotit.: **Il sottoscala)** — **r.**: Stanley Donen -

f. (Panavision, De Luxe Color): Christopher Challis - **scg.:** Willy Holt - **mo.:** Richard Marden - **int.:** Rex Harrison (Charlie), Richard Burton (Harry), Cathleen Nesbitt (madre di Harry), Beatrix Lehmann (madre di Charlie), Avril Angers (miss Ricard), Pat Heywood (infermiera), Stephen Lewis (Jack), Gwen Nelson, Michael Rogers, Roger e Starr, Neil Wilson, Jake Kavanagh, Gordon Heath, Shelagh Fraser, Dermot Kelly - **p.:** Stanley Donen per la Stanley Donen Films - **o.:** USA, 1969 - **d.:** 20th Century Fox.

V. Altri dati e recensione di Ermanno Comuzio a pag. 142 del n. 9/10, 1969.

STATO D'ASSEDIO, Lo — r.: Romano Scavolini.

V. altri dati e giudizio di Orio Caldiron in questo n., pag. 53 (Mostra di Venezia - « Tendenze »).

SUO NOME E' DONNA ROSA, Il — r.: Ettore M. Fizzarotti - **s.:** E. M. Fizzarotti - **sc.:** Giovanni Grimaldi - **f.** (eastmancolor): Stelvio Massi - **m.:** Luciano Fineschi - **scg.:** Patrizio Frisardi - **mo.:** Daniele Alabiso - **int.:** Al Bano (Andrea), Romina Power (Rosetta), Dolores Palumbo, Stelvio Rosi, Nino Terzo, Enzo Cannavale, Enzo Guarini, Carlo Taranto, la piccola Nicoletta Elmi, Anna Campori, Lis Halvorsen, Luciano Fineschi e la sua orchestra, Pippo Baudo, Nino Taranto, Bice Valori, Popoff (Walter Brugiolo) - **p.:** Sergio Bonotti per la Mondial TE.FI - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Titanus.

SUPPORT YOUR LOCAL SHERIFF (Il dito più veloce del West) — r.: Burt Kennedy - **s. e sc.:** William Bowers - **f.** (technicolor): Harry Stradling jr. - **m.:** Jeff Alexander - **e.s.:** Marcel Vercoutere - **scg.:** Leroy Coleman - **mo.:** George W. Brooks - **int.:** James Garner (Jason McCullough), Joan Hackett (Prudy Perkins), Walter Brennan (Pa Dandy), Harry Morgan (Olly Perkins), Jack Elam (Jake), Bruce Dern (Joe Dunby), Henry Jones (Henry Jackson), Walter Burke (Fred Johnson), Dick Peabody (Luke Danby), Gene Evans (Tom Danby), Willis Bouchey (Thomas Devery) - **p.:** William Bowers e Bill Finnegan per la Cherokee Productions - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Dear-U.A.

SWEET CHARITY (Sweet Charity) sottotitolo: **Una ragazza che voleva essere amata) — r.:** Bob Fosse - **s.:** dalla commedia musicale di Neil Simon, Cy Coleman e Dorothy Fields, adattata sulla sceneggiatura di « Le notti di Cabiria » di Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano - **sc.:** Peter Stone - **f.** (panavision 70, technicolor): Robert Surtees - **m.:** Cy Coleman - **superv. m.:** Joseph Gershenson - **scg.:** Alexander Golitzen, George C. Webb - **c.:** Edith Head - **coreogr.:** Bob Fosse - **mo.:** Stuart Gilmore - **int.:** Shirley Mac Laine (Charity Hope Valentine), Sammy Davis jr. (Big Daddy), Ricardo Montalban (Vittorio Vitale), John McMartin (Oscar), Chita Rivera (Nickie), Paula Kelly (Helene), Stubby Kaye (Herman), Barbara Bouchet (Ursula), Alan Hewitt (Nicholsby), Dante Di Paulo (Charlie), John Wheeler (ballerino), John Craig (uomo della sala da ballo), Dee Carroll (donna sul tandem), Tom Hatten (uomo sul tandem), Sharon Harvey (la ragazza sul ponte), Charles Brewer (il giovanotto sul ponte), Richard Angarola (addetto alla cineteca), Henry Beckman (il poliziotto), Jeff Burton (Il poliziotto), Ceil Cabot (donna sposata), Nolan Leary (Manfred), Alfred Dennis (cameriere), David Gold (addetto ai caloriferi), Diki Lerner (l'uomo col cane sul ponte), Buddy Lewis (commesso viaggiatore di elettrodomestici), Joseph Mell (l'uomo sul ponte),

Geraldine O'Brien (la donna sul ponte), Alma Platt (la donna con cappello sul ponte), Maudie Prickett (infermiera sul ponte), Buddy Hart (I giocatore di baseball), Bill Harrison (Il giocatore di baseball), Chet Stratton, Robert Terry, Roger Till, Suzanne Channy - **p.**: Robert Arthur per l'Universal - **o.**: USA, 1968 - **d.**: Universal.

TAIHEIYO SENSO TO HIMEYURI (La battaglia di Okinawa) — **r.**: Kiyoshi Komori - **s.** e **sc.**: Kennosuke Tateoka, K. Komori, Mitsuo Kaneda - **f.** (technirama 70 mm., technicolor): Shigenori Yoshida, Hidemitsu Iwahashi - **int.**: Koji Nambara, Sachiko Kozuki, Kanjuro Arashi, Tatsuya Ishiguro, Toru Abe, So Yamamura, Jun Tazaki - **p.**: Okura Film Co. - **o.**: Giappone, 1962 - **d.**: regionale.

TARZANA, SESSO SELVAGGIO — **r.**: James Reed (Guido Malatesta) - **s.** e **sc.**: Gianfranco Clerici, Guido Malatesta - **f.** (eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **c.**: Walter Patriarca - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Femi Benussi (Tarzana/Elizabeth), Ken Clark (Glen Shipper), Franca Polesello (Doris), Frank Ressel (Groder), Beryl Cunningham (Kamala), Raf Baldassarre (Fred), Andrew Ray (alias Andrea Aureli, nel ruolo di Kruger), Furio Meniconi (Lars), Alfred Thomas (Kamuru), Antonietta Fiorito (Judy), Fortunato Arena, Ugo Adinolfi, Gualtiero Isnenghi - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Romana Film (reg.).

3 INTO 2 WON'T GO (In 2 sì, in 3 no) — **r.**: Peter Hall.

V. altri dati e giudizio di Leonardo Autera a pag. 29 del n. 9/10, 1969 (Festival di Berlino).

TO', E' MORTA LA NONNA! — **r.**: Mario Monicelli.

V. altri dati e recensione di Giuseppe Turroni in questo n., pag. 142.

TORTILLARDS, Les (Io... mio figlio e la fidanzata) — **r.**: Jean Bastia - **s.**: Pascal e Jean Bastia - **sc.**: P. e J. Bastia, Guy Lionel - **f.**: Jacques Klein - **m.**: Louiguy - **scg.**: Claude Bouxin - **mo.**: Suzanne de Troye - **int.**: Louis de Funès (Emile Durand), Roger Pierre (Gérard Durand), Jean Richard (César Beauminet), Danièle Lebrun (Suzy Beauminet), Max Elloy (Bonfils), Annick Tanguy, Madeleine Barbulée, Nickyy Valor, Christian Marin, Robert Rollis, Max Desrau, Anna Rey, Jean Marie Bon - **p.**: Horizons Cinématographiques - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Fida.

36 ORE ALL'INFERNO — **r.**: Roberto Montero - **s.**: Dino De Rugeriis, R. Montero - **sc.**: Arpad De Riso, Giorgio Baldaccini, D. De Rugeriis, R. Montero - **f.** (kodakcolor): Mario Mancini - **m.**: Franco Salina - **mo.**: Elsa Armanni - **int.**: Richard Harrison (capitano Stern), George Wang (maggiore Kosciro), Alain Gerard (Stewart), Pamela Tudor, Carlo Gaddi, Dan Harrison, Rodolfo Valadier, Luciano Lorcas, Vittorio Richelmy, Vincenzo Sartini, Fredy Unger, Mario Bianchi, Italo Gasperini, Noburo Homma, Gaetano Imbrò, Franco Marletta - **p.**: Franco Galli per la Eros Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Variety Film.

TRIP, The (Il serpente di fuoco / Il viaggio) — **r.**: Roger Corman - **s.** e **sc.**: Jack Nicholson - **f.** (pathécolor, stampato in psychedelic color): Arch Dalzell - **m.**: The Electric Flag e American Music Band - **e. psichedelici:** Peter Gardiner - **sequenze di montaggio:** Dennis Jakob - **mo.:** Ronald

Sinclair - **int.:** Peter Fonda (Paul Groves), Susan Strasberg (Sally), Bruce Dern (John), Dennis Hopper (Max), Salli Sachse (Glenn), Katherine Walsh (Lulu), Barboura Morris (Flo), Caren Bersen (Alexandra), Dick Miller (Cash), Luana Anders (cameriera), Tommy Signorelli (Al), Mitzi Hoag (la moglie), Judy Lang (Nadine), Barbara Renson (Helena), Susan Walters e Frankie Smith (le ragazze a Gogo) - **p.:** Roger Corman per l'A.I.P. - **o.:** USA, 1967 - **d.:** Italian International Film (reg.).

TRUE GRIT (Il « Grinta ») — **r.:** Henry Hathaway - **s.:** dal romanzo « Un vero uomo per Mattie Ross » di Charles Portis - **sc.:** Marguerite Roberts - **f.** (technicolor): Lucien Ballard - **m.:** Elmer Bernstein - **scg.:** Ray Moyer - **mo.:** Warren Low - **int.:** John Wayne (Rooster detto « Il Grinta »), Kim Darby (Mattie Ross), Glen Campbell (Le Boeuf), Jeff Corey (Tom Chaney), Jeremy Slate, Robert Duvall, Strother Martin, Dennis Hopper, Alfred Ryder, Ron Soble, James Westerfield, John Fielder, John Doucette, Donald Woods, Edith Atwater, Carlos Rivas - **p.:** Hal B. Wallis per la Hal B. Wallis Productions-Paramount - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Paramount.

UNA SULL'ALTRA — **r.:** Lucio Fulci - **s.:** Roberto Gianviti, Lucio Fulci - **sc.:** R. Gianviti, L. Fulci, José Luis Martinez Molla - **f.** (technicolor): Alejandro Ulloa - **f. in USA:** Ray Frederycks - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Nedo Azzini e Roman Calatayd - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Jean Sorel (George Dumurrier), Marisa Mell (Susan Dumurrier/Monica Weston), Elsa Martinelli (Jane), John Ireland (ispettore Wald), Jean Sobieski (Larry), Faith Domergue (Martha), Alberto De Mendoza (Henry Dumurrier), George Rigaud (avv. Mitchell), Riccardo Cucciolla (Benjamin Wormser), Bill Wanders (agente assicurazioni), Jesus Puente (sergente di polizia), John Douglas (alias Giuseppe Addobbati, nel ruolo di Mr. Brent), Felix de Fauce, Franco Balducci - **p.:** Edmondo Amati per l'Empire Film / Jacques Roitfeld / C.C. Trebol - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1969 - **d.:** Fida.

UNDEFEATED, The (I due invincibili) — **r.:** Andrew V. McLaglen - **s.:** Stanley L. Hough - **sc.:** James Lee Barrett - **f.** (panavision, de luxe color): William Clothier - **e.f.s.:** L. B. Abbott, Art Cruickshank - **m.:** Hugo Montenegro - **c.:** Bill Thomas - **scg.:** Carl Anderson - **mo.:** Robert Simpson - **int.:** John Wayne (col. John Henry Thomas), Rock Hudson (col. James Langdon), Tony Aguilar (gen. Rojas), Roman Gabriel (Blue Boy), Marian McCargo (Ann Langdon), Lee Meriwether (Margaret Langdon), Merlin Olsen (Big George), Melissa Newman (Charlotte Newman), Bruce Cabot (Jeff Newby), Michael Vincent (Bubba Wilkes), Ben Johnson (Short Grub), Edward Faulkner (Anderson), Harry Carey jr. (Webster), Paul Fix (gen. Joe Masters), Royal Dano (maggiore Sanders), Richard Mulligan (Dan Morse), Carlos Rivas (Diaz), John Agar (Christian), Guy Raymond (Giles), Don Collier (Goodyear), Big John Hamilton (Mudlow), Dub Taylor (McCartney), Henry Beckman (Thad Benedict), Victor Junco (maggiore Tapia), Robert Donner (Judd Mailer), Pedro Armendariz jr. (Escalante), James Dobson (Jamison), Rudy Diaz (Sanchez), Richard Angarola (Petain), James McEachin (Jimmy Collins), Gregg Palmer (Parker), Juan Garcia (Col. Gomez), Kiel Martin (messaggero dell'Union), Bob Gravage (Joe Hicks) - **p.:** Robert L. Jacks per la 20th Century Fox - **o.:** USA, 1969 - **d.:** 20th Century Fox.

UOMO DEL COLPO PERFETTO, L' / El HOMBRE DEL GOLPE PERFECTO — **r.:** Aldo Florio - **s.:** Arpad De Riso, Roberto Gianviti - **sc.:** Gianviti, A. De Riso, Pedro Gil Paradela, A. Florio - **f.** (techniscope, technicolor): Federico Garcia Lorraya - **m.:** Robby Poitevin e Casia - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Richard Harrison (Steve Norton), Alida Chelli, Diana Lorys, Luis Davila, Rosalba Neri, Franco Derosa, Gianni Busadori, Alberto Piebani, José Marco, Freddy Unger, Ferruccio Viotti, Attilio Dottesio - **p.:** Nearco Film/Hidalgo Prod. Cin. - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** regionale.

VALLEY OF GWANGI, The (La vendetta di Gwangi) — **r.:** Jim (James) O'Connolly - **s.** e **sc.:** William E. Bast - **f.** (technicolor): Erwin Hillier - **m.:** Jerome Moross - **e. s.:** Ray Harryhausen - **scg.:** Gil Parrondo - **mo.:** Henry Richardson - **int.:** James Franciscus (Tuck), Gila Golan (Tina), Richard Carlson (Connors), Laurence Naismith (Prof. Bronley), Freda Jackson (Tia Zorina), Gustavo Rojo (Carlos), Dennis Kilbane (Rowdy), Mario De Barros (Bean), Curtis Arden (Lopè) - **p.:** Charles H. Schneen e Ray Harryhausen per la Morningside - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Dear-Warner Bros-Seven Arts.

20.000 DOLLARI SPORCHI DI SANGUE / KIDNAPPING! PAGA O UCCIDIAMO TUO FIGLIO — **r.:** Albert Cardiff (Alberto Cardone) - **s.** e **sc.:** Ugo Guerra, Vittorio Salerno, Alberto Cardone - **f.** (techniscope, technicolor): Mario Pacheco - **m.:** Michele Lacerenza - **mo.:** Cleofe Conversi - **int.:** Montgomery Ford (alias Brett Halsey, nel ruolo di Fred Leinster), Fernando Sancho (il capo dei banditi), Teresa Gimpera (la madre del bambino rapito), Eugenio Battisti (il bambino rapito), Germano Longo (il falso sceriffo), Howard Ross (alias Renato Rossini, nel ruolo del vice sceriffo), Antonio Casas (un bandito) - **p.:** Leone Daiano Film/Atlantida - **o.:** Italia-Spagna, 1969 - **d.:** Interfilm (reg.).

VESNA NA ODERE (La battaglia dell'Oder) — **r.:** Leon Saakov - **s.:** da un romanzo di E. Kozakevic - **sc.:** Leon Saakov, Nicolai Figurovski - **f.** (cinemascope): Valerji Vladimirov - **m.:** E. Kolmanovski - **scg.:** Piotr Tasckevic - **int.:** Ludmila Chursina (Tanja), Anatoli Kusnetsov (magg. Lubentsov), Anatoli Grachov, Valentina Vladimorova, Victor Otisko - **p.:** Mosfilm - **o.:** URSS, 1967 - **d.:** Cineriz.

VITA SEGRETA DI UNA DICIOTTENNE — **r.:** Oscar Brazzi - **s.** e **sc.:** Renato Polselli, Oscar e Rossano Brazzi - **f.** (eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.:** Gianni Marchetti - **scg.:** Giovanni Fratalocchi - **m.:** Gianni Marchetti - **scg.:** Giovanni Fratalocchi - **mo.:** Amedeo Giomini - **int.:** Mimma Biscardi (Franca Francesconi), Renzo Petretto (Amorino/Nino), Donatella Fossi (Febì), Rossano Brazzi (avvocato « Dudù »), Giulia Licastro (Rosetta), Nestor Garay (Natalino Francesconi), Sergio Ammirata, Julia Tanzi, Gianni Polone, Mario Bruni - **p.:** Chiara Film International - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** regionale.

VIVI O PREFERIBILMENTE MORTI — **r.:** Duccio Tessari - **s.:** Ennio Flaiano - **sc.:** Giorgio Salvioni, D. Tessari - **f.** (eastmancolor): Manuel Rojas - **m.:** Gianni Ferrio - **scg.:** Tony Cortes, Ramiro Gomez - **c.:** Danda Ortona - **mo.:** Mario Morra - **int.:** Giuliano Gemma (Monty Mulligan), Nino Benvenuti (Ted Mulligan), Sydne Rome (Rossella Scott), Cris

Huerta (Jim), Antonio Casas (Barnds), Julio Peña (dottore), George Rigaud (Mr. Scott), Antonio Pallandrino, Brizio Montinaro - **p.:** Ultra Film - C.F.C./Hesperia - **o.:** Italia-Spagna, 1969 - **d.:** Interfilm (reg.).

WAITING FOR CAROLINE (Aspettando Caroline - L'amore a tre) — r.: Ron Kelly - **s.** e **sc.:** George C. Robertson, Ron Kelly - **f.** (de luxe color): Denis Gillson e Paul Leach - **m.:** Eldon Rathburn - **scg.:** Earl Preston - **mo.:** Barnie Howells - **int.:** Alexandra Stewart (Caroline), François Tasse (Marc), Robert Howay (Peter), Sharon Acker (Emily), William Needles (Stephen), Aileen Seaton (Lally), Paul Guevremont (M. Simard), Daniel Gadouas (Jean Pierre), Lucie Poitras (signora Simard), Monique Mercure (Yvette), Reg McReynolds (Hagan), Paul Buissoneau (Louis) - **p.:** Walford Hewitson per la National Film Board of Canada-CBC - **o.:** Canadà, 1968 - **d.:** Dear-U.A

WALK WITH LOVE AND DEATH, A (Di pari passo con l'amore e la morte) — r.: John Huston - **s.:** dal romanzo di Hans Koningsberger - **sc.:** Dale Wasserman - **f.** (de luxe color): Ted Scaife - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** Wolfgang Witzeman - **mo.:** Russell Lloyd - **int.:** Anjelica Huston (Claudia), Assaf Dayan (Heron), Melvin Hayse (un pellegrino), Eileen Murphy (la ragazza castana), Anthony Corlan, John Hallam, Robert Lang, Guy Deghy, Michael Gough, George Murcell, Anthony Richolls, Joseph O'Connor - **p.:** Carter De Haven e Dale Wasserman per la John Huston-Carter De Haven Prod. - 20th Centur Fox - **o.:** USA, 1969 - **d.:** 20th Century Fox.

WILD BUNCH, The (Il mucchio selvaggio) — r.: Sam Peckinpah.
V. altri dati e recensione di Tullio Kezich in questo n., pag. 129.

WILD IN THE STREETS (Quattordici o guerra - Furore nelle strade) — r.: Barry Shear - **s.:** da un racconto di Robert Thom - **sc.:** R. Thom - f. (perfect): Richard Moore - **m.:** Les Baxter - **superv. m.:** Al Simms - **scg.:** Paul Sylos - **mo.:** Fred Feitshans, Eve Newman - **int.:** Shelley Winters (signora Flatow), Christopher Jones (Max Frost), Diane Varsi (Sally Le Roy), Hal Holbrook (senatore Fergus), Millie Perkins (signora Fergus), Richard Pryor (Stanley X), Bert Freed (Flatow), Larry Bishop (Abraham), Kevin Coughlin (Billy Cage), Michael Margotta (Jimmy Fergus), Don Wyndham (Joseph Fergus), Kellie Flanagan (Mary Fergus), May Ishihara (Fuji Ellie), Salli Sachse (la madre hippy), Ed Begley (senatore Allbright), Melvin Belli, Louis Lomax, Dick Clark, Walter Wintchell, Kenneth Banghart, Jack Latham, Pamela Mason, Allan J. Moll, Army Archerd - **p.:** James H. Nicholson, Samuel Z. Arkoff e Jack Cash per la American International - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Italian International Film (regionale).

WINNING (Indianapolis, pista infernale) — r.: James Goldstone - **s.** e **sc.:** Howard Rodman - **f.** (panavision, technicolor): Richard Moore - **m.:** Dave Grusin - **scg.:** Alexander Golitzen, John J. Lloyd, Joe Alves - **mo.:** Edward A. Biery, Richard C. Meyer - **int.:** Paul Newman (Frank Capua), Joanne Wooward (Elora), Richard Thomas jr. (Charley), Robert Wagner (Luther Erding), David Sheiner (Leo Crawford), Clu Gulager (Larry Morchek), Barry Ford (Les Bottineau), Bob Quarry (Sam Jagin), Eileen Wesson (miss Redburne 200), Toni Clayton (la ragazza), Maxine Stuart (la madre di miss Redburne), Karen Arthur (miss Dairy Queen), Paulene Myers (donna delle pulizie), Ray Ballard (suonatore di trombone),

Charles Seel (Eshovo), Alma Platt (signora Eshovo), Harry Basch (lo straniero), Marianna Case (la ragazza in moto), Pat Vidan (starter), Allen Emerson (impiegato alla scrivania), Carolyn McNichol, Bobby Unser, Tony Hulman, George Mason, Mimi Littlejohn, Bruce Walkup, Timothy Galbraith, Lou Palmer, Jay Reynolds - **p.**: John Foreman e George Santoro per la Universal / Newman-Foreman - **o.**: USA, 1969 - **d.**: Universal.

ZINGARA — **r.**: Mariano Laurenti - **s.**: Roberto Gianviti dalla canzone omon. di E. Riccardi e L. Albertelli - **sc.**: Gianviti, Dino Verde - **f.** (technicolor): Tino Santoni - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Vittorio Rossi, Giacomo Calò Carducci - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Bobby Solo (Franco), Loretta Goggi (Marisa), Pippo Franco (Orazio), Pino Ferrara (Augusto), Minnie Minoprio (Silvia), Claudio Gora (Camillo), Mario Pisu (Giorgio), Alice Brandet (Liz), Linda Sini, Nanda Primavera, Fernando Fabbri, Gigi Reder, Dada Gallotti, Umberto D'Orsi, Franco Cremonini, Piero Uscelli, Ignazio Leone, Antonietta Fiorito - **p.**: Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora Film-Variety Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Variety Film.

Riedizioni

BEN HUR (Ben Hur) — **r.**: William Wyler - **d.**: M.G.M.
Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 45 e dati a pag. 57 del n. 8-9, agosto-settembre 1960 (Mostra di Venezia).

COSTA AZZURRA — **r.**: Vittorio Sala - **d.**: Euro.
Vedere dati a pag. 113 del n. 5-6, maggio-giugno 1960.

GUNS OF NAVARONE, The (I cannoni di Navarone) — **r.**: J. Lee Thompson - **d.**: Columbia Ceiad.
Vedere dati a pag. 106 del n. 11-12, novembre-dicembre 1961.

MADE IN ITALY — **r.**: Nanni Loy - **d.**: Columbia Ceiad.
Vedere giudizio a pag. 22 e ss. e dati a pag. 22 del n. 3, marzo 1966.

MONDO CANE N. 2 — **r.**: Gualtiero Jacopetti e Giorgio Prosperi - **d.**: Cineriz.
Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati a pag. (114) del n. 12, dicembre 1963.

SOLDIER IN THE RAIN (Soldato sotto la pioggia) — **r.**: Ralph Nelson - **d.**: regionale.
Vedere dati a pag. 9 del n. 1, gennaio 1965.

TULIPE NOIRE, La (Il Tulipano Nero) — **r.**: Christian-Jaque - **d.**: Variety Film.
Vedere dati a pag. 32 del n. 4-5, aprile-maggio 1964.

WARLOCK (Ultima notte a Warlock) — **r.**: Edward Dmytryk - **d.**: regionale.
Vedere giudizio di Leonardo Autera e dati a pag. 140 del n. 16, gennaio-febbraio 1960.

* * *

Errata corrige - La fotografia del film « Inghilterra nuda » (« Film usciti » nel n. 7/8, 1969, pag. [36]) è di Gino Santini e Marcello Masciocchi.

« PRIME » TEATRALI IN ITALIA DAL 1° SETTEMBRE AL 31 OTTOBRE 1969

a cura di Carlo Brusati

AMICA DELLE MOGLI, L'	Politeama Genovese, Genova
ANGELI IN BANDIERA	Teatro Sistina, Roma
BETIA, LA	Piccolo Teatro, Milano
BRASILE, IL	Teatro Uomo, Milano
CHICCHIGNOLA	Teatro Verdi, Padova
CLOWNS, LES	Teatro Lirico, Milano
CODA DI MOGLIE	cfr. *Donna amata dolcissima*
COLPA E' DEL GIARDINO, LA	Teatro del Giglio, Lucca
DONNA AMATA DOLCISSIMA	Teatro Gobetti, Torino
DOVE VAI?... FRENA!	Teatro Nuovo delle Muse, Roma
FAUST	Teatro Olimpico, Vicenza
FINESTRE SUL PO	Teatro Alfieri, Torino
FIORE DI CACTUS	Teatro Parioli, Roma
GIORGIO DANDIN	Teatro Olimpico, Vicenza
GUFO E LA GATTINA, IL	Teatro Manzoni, Milano
HORACE	Teatro Carignano, Torino
INFERIORITA'	Teatro Tascabile, Bergamo
INTIMITA' A PORTE CHIUSE	Teatro dei Satiri, Roma
JOE EGG	Teatro Bonci, Cesena
MARITO ADOTTIVO, IL	Teatro Politeama, Napoli
MARITO CONFUSO, IL	cfr. *Giorgio Dandin*
MARITO PESCE, IL	cfr. *Donna amata dolcissima*
MI E' CASCATA UNA RAGAZZA NEL PIATTO	Teatro Quirino, Roma
MILLE FRANS DE RECOMPENSE	Teatro Carignano, Torino
MISTERO BUFFO	Cinema Ariston, Sestri Levante
NOBILI RAGUSEI, I	Teatro Olimpico, Vicenza
OLANDESE, L'	Teatro Tascabile, Bergamo
PARADISE NOW	Teatro Alfieri, Torino
PARENTI TERRIBILI, I	Teatro Regio, Parma
PERSECUZIONE E LA MORTE DI SAVONAROLA, LA	Teatro Carignano, Torino

PORTA CHIUSA	cfr. *Intimità a porte chiuse*
REALPOLITIK	Teatro Dell'Arte, Milano
RE CERVO	Teatro Olimpico, Vicenza
RUSTEGHI, I	Teatro Duse, Genova
SOGNO DI SINISTRA, UN	Camera del Lavoro, Milano
UBU RE	Teatro Uomo, Milano
URFAUST	cfr. *Faust*
VICERE', I	Teatro Quirino, Roma

BERGAMO

TEATRO TASCABILE — **Inferiorità** di Italo Svevo (un tempo) - **Regia:** Alarico Solaroli - **Scene e costumi:** Bruno Collavo - **Interpreti:** Nello Zanin (Alfredo Picchi), Ernesto Pagano (Giovanni), Roberto Carusi (Conte Alberighi), Sandro Rimoldi (Barone Sguatti). — **L'Olandese** di Le Roi Jones (un tempo) - **Trad.:** Ettore Capriolo - **Regia:** Lidia Gavinelli (**collab.:** Renzo Vescovi) - **Scene e costumi:** Bruno Collavo - **Interpreti:** Ornella Locatelli (Lula), Alarico Salaroli (Clay) - **Ente:** Teatro Tascabile di Bergamo - **Compagnia:** « Teatro Tascabile di Bergamo » - **Prima** 18 ottobre.

CESENA

TEATRO COMUNALE « A. BONCI » — **Joe Egg** di Peter Nichols (due tempi) - **Trad.:** Maria Silvia Codecasa - **Adatt.:** Gerardo Guerrieri - **Regia:** Mario Missiroli - **Scena e costumi:** Giancarlo Bignardi - **Musiche:** Benedetto Ghiglia - **Interpreti:** Alberto Lionello (Bri), Carla Gravina (Sheila), Cinzia De Carolis (Joe), Paola Bacci (Pam), Mario Erpichini (Freddie), Rina Franchetti (Grace) - **Esecuzione musicale:** Paul Jeffery (organo), Antonio Insogna (Batteria), Andrea Muratori (Chitarra), Gianni Muratori (Basso) - **Ente:** Leo Wächter - **Compagnia:** « Lionello-Gravina » - **Prima:** 18 ottobre.

GENOVA

TEATRO DUSE — **I Rusteghi** di Carlo Goldoni (due tempi) - **Regia:** Luigi Squarzina - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Prima:** 8 ottobre.

POLITEAMA GENOVESE — **L'amica delle mogli** di Luigi Pirandello (due tempi) - **Regia:** Giorgio De Lullo - **Scene e costumi:** Pier Luigi Pizzi - **Aiuto regia:** Lia Di Pietro - **Interpreti:** Rossella Falk (Marta), Romolo Valli (Francesco Venzi), Mario Valdemarin (Fausto Viani), Giulia Lazzarini (Elena), Elsa Albani (Anna), Consalvo Dell'Arti (Il sena-

tore Pio Tolosani), Angela Lavagna (La signora Erminia), Gino Pernice (Carlo Berri), Nora Ricci (Rosa), Marco Berneck (Paolo Mordini), Giuliana Calandra (Clelia), Simona Caucia (Ninetta), Luigi Sportelli (Guido Migliori), Roberto Rizzi (Daula), Omero Venanzi (Un medico), Gabriella Gabrielli (Un'infermiera), Leda Donati (Antonia), Laura Corsi (Maria), Bernardo Spina (Un cameriere) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile di Genova » - **Prima:** 15 ottobre.

LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO — **La colpa è del giardino** di Edward Albee (dalla commedia di Giles Cooper; due tempi) - **Trad.:** Paola Oietti - **Regia:** Mario Ferrero - **Scene e costumi:** Lucio Lucentini - **Interpreti:** Aroldo Tieri (Richard), Giuliana Lojodice (Jenny), Gianni Bonagura (Jack), Edoardo Nevola (Roger), Marilisa Ferzetti (Beryl), Franco Fiorini (Chuck), Franca Maresa (Louise), Giancarlo Bonuglia (Gilbert), Anna Rita Bartolomei (Cyntia), Guido Cerniglia (Perry), Dina Sassoli (Mrs. Toothe) - **Ente:** Sist - **Compagnia:** « Ferrero-Tieri-Lojodice-Bonagura » - **Prima:** 9 ottobre.

MILANO

TEATRO UOMO — **Ubù Re** di Alfred Jarry (due tempi) - **Rid.:** Tonino Conte - **Regia:** Tonino Conte - **Aiuto scenografo:** Gianni Martini - **Interpreti:** Antonietta Carbonetti (Regina Rosmunda), Alberto Carpanini (Capitan Bordure), Antonio Francioni (Bugrelao), Stelvia Gambino (Nicola Rensky), Edo Gari (Padre Ubu), Renato Gary (Lascy), Felice Leveratto (Giron, Contadino, Orso), Giovanna Savoldi (Zar Alessio), Mary Vivaldi (Madre Ubu), Gianni Martini - **Prima:** 17 settembre.

TEATRO MANZONI — **Il Gufo e La Gattina** di Bill Manhoff (tre tempi) - **Regia:** Walter Chiari - **Scene:** Lucio Lucentini - **Scenografia:** Walter Pace - **Impianto fonico:** Philips - **Interpreti:** Alida Chelli (Doris), Walter Chiari (Fred), Elio Pandolfi (voci interne) - **Ente:** Genesio s.p.a. - **Compagnia:** « Compagnia Chiari-Chelli » - **Prima:** 30 settembre.

TEATRO LIRICO — **Les Clowns** (un tempo) - **Regia:** Ariane Mnouchkine - **Scene:** Sébastien Alward, Baudouin Bauchau, Lucia Bensasson, Claude Forget, Guy-Claude François - **Costumi:** Hélène Séris, Chiristiane Candries, Geneviève Bouchez, Didier Dumas - **Attrezzi:** Roberto Moscoso, Fabrice Herrero - **Interpreti:** Anne Demeyer (Madame Patafiole), Jean-Marie Verselle (Monsieur Fiu-Fin), Max Douchin (Monsieur Albert), Mario Gonzalès (Monsieur Pépé la Moquette), Claude Merlin (Monsieur Laïobule), Gérard Hardy (Monsieur Léopold), Emmanuelle Derenne (Madame Cléopatre), Jean Claude Penchenat (Monsieur Apollo), Mireille Franchino (Mademoiselle Scampouzzi), François Joxe (Monsieur Fanfouet) - **Musiche:** Teddy Lasry - **Musicisti:** Teddy Lasry (Clown-Musique en chef), Rosine Rochette (Clown-Piano), Charles Contri (Clown-Batterie), Serge Coursan

(Clown-Cymbales), Georges Bonnaud (Clown-Trombonne) - **Ente:** Milano aperta - **Compagnia:** « Le Théatre du Soleil » di Parigi - **Prima:** 7 ottobre.

TEATRO UOMO — **Il Brasile** di Rodolfo Wilcock (due tempi) - **Rid. e Adatt.:** Paolo Poli - **Regia:** Paolo Poli - **Elementi scenici:** Luca Crippa - **Musiche:** Amilcare Ponchielli - **Interpreti:** Claudia Lawrence, Graziella Porta, Giorgio Caldarelli, Marco Brozzi - **Ente:** Teatro Uomo - **Compagnia:** « La Contemporanea » (Produzione e Organizzazione di Mario Mattia Giorgetti) - **Prima:** 21 ottobre.

TEATRO DELL'ARTE — **Realpolitik** di Umberto Simonetta (due tempi) - **Regia:** Arturo Corso - **Interpreti:** Alessandro Marchetti (Onorevole Gherardi, ministro), Luisella Sala (Doris), Arturo Corso (Ermanno) - **Compagnia:** « Compagnia di Prosa TEATRO 7 » - **Prima:** 21 ottobre.

PICCOLO TEATRO — **La Betia** di Angelo Beolco detto il Ruzante (due tempi) - **Rid.:** Ludovico Zorzi - **Regia:** Gianfranco De Bosio - **Scene e costumi:** Emanuele Luzzati - **Musiche:** Sergio Liberovici (esecuzione: i « Fantoms ») - **Azioni Mimiche:** Marise Flach - **Aiuto regia:** Andrée Ruth Shammah - **Interpreti:** Franco Parenti (Il Poeta che fa el prologo), Antonio Salines (Zilio inamorato), Franco Parenti (Nale), Magda Mercatali (Betìa novizia), Anna Maestri (Dona Menega), Carlo Bagno (Taçio, osto che fa el mariazo), Giampiero Fortebraccio (Menegheło), Edda Albertini (Tamia, la moier de Nale), Emmanuel Agostinelli (Uno putin), Luigi Anatone, Antonio Attisani, Lea Barsanti, Costantino Carrozza, Teresina Cavallari, Guerrino Crivello, Rosa Lia De Francisci, Renzo Fabris, Donatina Furlone, Sergio Marcolini, Ines Micucci, Giuliana Monforte, Gigi Nagliero, Luigi Nagliero, Spartaco Nagliero, Margherita Puratich, Mauro Vetri (Cantarini, Balàrini, Zugolari, Armati, Pute, Puti, Femene e Omeni de vila) - **Ente:** Piccolo Teatro di Milano - **Compagnia:** « Compagnia del Piccolo Teatro di Milano » - **Prima:** 27 ottobre.

CAMERA DEL LAVORO — **Un sogno di sinistra** di Vittorio Franceschi (due tempi) - **Regia:** Vittorio Franceschi - **Attori e Tecnici:** Flavio Bonacci, Iolanda Cappi, Patrizio Caracchi, Paolo Ciarchi, Enzo del Re, Vittorio Franceschi, Alessandra Galante Garrone, Giorgio Giorgi, Policarpo Lanzi, Norma Madaric, Anna Rodolfi, Giuseppe Salvieti - **Ente:** ARCI - **Compagnia:** « Nuova Scena » - **Prima:** 30 ottobre.

NAPOLI

TEATRO POLITEAMA — **Il marito adottivo** di Maurizio Costanzo (due tempi) - **Regia:** Lucio Ardenzi - **Scene e costumi:** Maurizio Monteverde - **Musiche:** Bruno Nicolai - **Aiuto scene e costumi:** Alberto Verso - **Aiuto regia:** Rina Pinzauti - **Interpreti:** Paola Mannoni (Carla), Renzo Palmer (Franco), Enzo Garinei (Aldo) - **Compagnia:** « Compagnia Mannoni-Palmer-Ardenzi » - **Prima:** 9 ottobre.

PADOVA

TEATRO VERDI — **Chicchignola** di Ettore Petrolini (due tempi) - **Regia:**

Maurizio Scaparro - **Scena e costumi:** Roberto Francia - **Aiuto regia:** Paolo Berretta - **Interpreti:** Mario Scaccia (Chicchignola), Gianna Giachetti (Eugenia), Silvana De Santis (Lalletta), Carla Tatò (Portinaia), Ireneo Petruzzi (Egisto), Carla Macelloni (Marcella), Edoardo Sala (Virginio), Torivio Travaglini (Leone) - **Ente:** Teatro Stabile di Bolzano - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile di Bolzano » - **Prima:** 16 ottobre.

PARMA

TEATRO REGIO — **I parenti terribili** di Jean Cocteau (tre tempi) - **Trad. e adatt.:** Anton Giulio Majano - **Regia:** Anton Giulio Majano - **Scene e costumi:** Maurizio Monteverde - **Aiuto regia:** Roberto De Carolis - **Interpreti:** Lida Ferro (Ivonne), Alida Valli (Leonie), Gabriella Poliziano (Madeleine), Roldano Lupi (Georges), Aldo Reggiani (Michel) - **Ente:** C.I.S. - **Compagnia:** « Majano-Ferro-Lupi-Valli » - **Prima:** 25 ottobre.

ROMA

TEATRO PARIOLI — **Fiore di cactus** di Pierre Barillet e J. Pierre Gredy (due tempi) - **Trad.:** Gerardo Guerrieri - **Regio:** Carlo Di Stefano - **Prima:** 25 settembre.

TEATRO QUIRINO — **Mi è cascata una ragazza nel piatto** di Terence Frisby (tre tempi) - **Adatt.:** Ghigo De Chiara - **Regia:** William Franklyn - **Scena:** Hutchinson Scott (disegni) - **Costumi:** Maurizio Monteverde - **Musiche:** Domenico Modugno - **Interpreti:** Domenico Modugno (Robert), Tamara Baroni (Clare), Mimmo Craig (Andrew), Franco Sabani (John), Enrica Bonaccorti (Paulette), Paola Quattrini (Marion), Franco Agostini (Jimmy) - **Ente:** Genesio s.p.a. - **Compagnia:** « Compagnia Modugno-Quattrini » - **Prima:** 3 ottobre.

TEATRO NUOVO DELLE MUSE — **Dove vai?... Frena!** di Luigi Magni e Velia Magno (due tempi) - **Regia:** Luigi Magni - **Scene:** Coca Frigerio - **Musiche:** Armando Celso - **Interpreti:** Velia Magno, Anna Canzi, Maria Teresa Letizia, Isabella Tonon - **Compagnia:** « Compagnia Magni-Magno » - **Prima:** 13 ottobre.

TEATRO DEI SATIRI — **Intimità a porte chiuse** di Jean Paul Sartre (due tempi) - **Trad.:** per « Intimità » Nello Rossati, per « Porta chiusa » Massimo Bontempelli - **Adatt.:** per « Intimità » Nello Rossati - **Regia:** Nello Rossati - **Scene:** Toni Rossati - **Costumi:** Vittorio Rossi - **Colonna sonora:** Romolo Grano - **Aiuto scenografo:** Gerardo Lizzo, Giuliana Gentile Bonito - **Aiuto costumi:** Adriano Vulpiani - **Aiuto regia:** Daniela Vespini - **Interpreti:** per « Intimità » Laura Rizzoli (Lulù), Mino Bellei (Enrico), Maria Teresa Bax (Rirette), Mario Bussolino (Piero), per « Porta Chiusa » Laura Rizzoli (Ines), Maria Teresa Bax (Estella), Mino Bellei (Garcin), Mario Bussolino (Cameriere) - **Compagnia:** « La Compagnia di prosa del Malinteso » - **Prima:** 15 ottobre.

TEATRO SISTINA — **Angeli in bandiera** di Garinei e Giovannini e Iaia Fiastri (due tempi) - **Regia:** Garinei e Giovannini - **Scene e costumi:** Enrico Job - **Musiche:** Bruno Canfora - **Coreografie:** Gino Landi - **Interpreti:** Gino Bramieri (Ambrogio Fusé), Milva (Esmeralda), Giusi Raspani Dandolo, Toni Ucci, Solvejg d'Assunta - **Compagnia:** « Compagnia Bramieri-Milva » - **Prima:** 21 ottobre.

TEATRO QUIRINO — **I Vicerè** di Federico De Roberto (tre tempi) - **Rid.:** Diego Fabbri - **Regia:** Franco Enriquez -**Interpreti:** Ennio Balbo (Giacomo XIV), Fernanda Lelio (Margherita), Aldo Leontini (Consalvo a sei anni), Leo Gullotta (Consalvo a ventidue anni), Loris Amantia (Teresa a tre anni), Lorena Biella (Teresa a 16 anni), Zora Danon (Graziella), Corrado Annicelli (Ludovico), Marcella Granara (Chiara), Elio Zamuto (Raimondo), Dora Calindri (Angiolina), Fioretta Mari (Lucrezia), Giuseppe Lo Presti (Federico Riolo), Ida Carrara (Matilde Palmi), Filippo Scelzo (Gaspare), Turi Ferro (Don Blasco), Umberto Spadaro (Eugenio), Ave Ninchi (Ferdinanda), Michele Abruzzo (Barone Palmi), Giacinto Farro (Mario Fersa), Milla Sannoner (Isabella Fersa), Ezio Donato (Giovannino Radali), Davide Ancona (Lorenzo Giulente), Giuseppe Pattavina (Benedetto Giulente), Mario Lodolini (Marco Roscitano), Giuseppe Valenti (il Notaio Rubinò), Giovanni Pallavicino (Baldassarre), Maria Tolu (Vincenza), Tuccio Musumeci (Pasqualino), Franco Sineri (Natale), Giovanni Romeo (Filippo). Guido Leontini (Salvatore), Franca Manetti (La madre badessa), Eugenio Colombo (L'abate), Giovanni Romeo (Primo frate liberale), Franco Sineri (Secondo frate liberale), Giovanni Patti (Terzo frate liberale), Guido Leontini (Quarto frate liberale) - **Prima:** 24 ottobre.

Nota: *Dei seguenti spettacoli di Roma i dati richiesti non ci sono ancora pervenuti*: Chi si contenta gode (*Teatro Rossini*), I Fantocci (« *B 72* »), Night Was Our Friend (*Teatro Goldoni*), La partita truccata (*Alla Ringhiera*), Quella canaglia di Medardo (*C.I.D.*), Satira e no (*Teatro De' Servi*).

SESTRI LEVANTE

CINEMA ARISTON — **Mistero buffo** di Dario Fo (due tempi) - **Regia:** Dario Fo - **Scene e costumi:** Salvatore Cafiero - **Attori e tecnici:** Dario Fo, Gianni Meccia - **Ente:** Circolo A.R.C.I. « Tigullio » - **Compagnia:** « Nuova Scena » - **Prima:** 1 ottobre.

TORINO

TEATRO ALFIERI — **Finestre sul Po** di A. Testoni (tre tempi) - **Regia:** Erminio Macario - **Interpreti:** Macario (Don Felice Cavagna), Nuto Navarrini (Giovanni Galletti), Mario Ferrari (S.E. Monsignor Tavernari), Lucia Modugno (Berta), Franca Mantelli (Marisa Lisi), Remo Varisco (Ing. Giorgio Catelli), Carla Castelli (Renata), Candida Di Monte (Matilde Galletti), Marisa Beretta (Luigia Galletti), Liana Casartelli (Orsola Galletti), Clara Droetto (Teresina), Marisa Savelli (Carla), Armando Rossi (Dionisio Galletti), Angelo Bertolotti (Pietro Gazzosa), Giancarlo Santelli (Alberto De Bernardi), Vittorio Bardi

(Enrico Camisa), Maria Conti (Geppino, portalettere) - **Compagnia:** «Compagnia del Teatro comico » - **Prima:** 12 settembre.

TEATRO GOBETTI — **Donna amata dolcissima** di Giovanni Arpino (due tempi) - **Regia:** Filippo Crivelli - **Scene e costumi:** Danilo Donati - **Musiche:** Fiorenzo Carpi - **Interpreti:** per « Il marito pesce » Tino Scotti (Lui), Milly (Lei), Enrico Carabelli (Uomo nero), Edoardo Borioli (Capitano dell'esercito della salvezza), per « Coda di moglie » Milly (Lei), Tino Scotti (Lui), Checco Rissone (Vecchio uomo delle penne), Enrico Carabelli (Giovane uomo delle penne), Loredana Miletto (Immagine di Lei giovinetta), Giampiero Miletto (Immagine di Lui giovinetto) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Compagnia Milly-Scotti » - **Prima:** 13 ottobre.

TEATRO CARIGNANO — **Mille francs de recompense** di Victor Hugo (tre tempi) - **Regia:** Hubert Gignoux - **Scene e costumi**: Yannis Kokkos - **Musica:** Andre Roos - **Interpreti:** André Pomarat (Glapieu), Claudine Bertier (Cyprienne), Denise Bonal (Etiennette), Hubert Gignoux (Le Major Gedouard), R. Marie Feret (Edgar Marc), Alain Rimoux (Scabeau), Paul Bru (Rousseline), Yves Reynaud, Jean-Paul Wenzel (Deux Recors), Paul Descombès (Un masque chantant), Serge Martel (L'Inspecteur de police), Yves Reynaud (L'afficheur), Jacques Born (M. De Pontresme), Jean Schmitt (Barutin), Jean-Paul Wenzel (Un costumier), Claude Petitpierre (Le baron de Puencarral), Paul Descombes (Huissier d'appartement), Jean Schmitt (Huissier de tribunal), Yves Reynaud, Jean-Paul Wenzel (Deux Gendarmes), Paul Bru, Philippe Mercier, Claude Petitpierre, Alain Rimoux (Masques), Dominique Arden, Corinne Coderey, Geo Lachat (Mulatresses) - **Ente:** Centro Culturale Franco-Italiano - **Compagnia:** « Théatre National de Strasbourg » - **Prima:** 16 ottobre.

TEATRO CARIGNANO — **Horace** di Corneille (due tempi) - **Regia:** Hubert Gignoux - **Scene e costumi:** André Acquart - **Musica:** André Roos - **Interpreti:** Claude Petitpierre (Tulle), Hubert Gignoux (Le vieil Horace), Paul Descombes (Horace), Jacques Born (Curiace), Philippe Mercier (Valere), Corinne Coderey (Sabine), Dominique Arden (Camille), Geo Lachat (Julie), Alain Rimoux (Flavian), Serge Martel (Procule), René-Marie Feret, Yves Reynaud, Alain Rimoux, Jean-Paul Wenzel (Blessés) - **Ente:** Centro Culturale Franco-Italiano - **Compagnia:** « Théatre National de Strasbourg » - **Prima:** 18 ottobre.

TEATRO ALFIERI — **Paradise Now** creazione collettiva del « Living Theatre » - **Regia:** di gruppo - **Interpreti:** Jim Anderson, Pamela Badyk, Cal Barber, Julian Beck, Rod Beere, Carol Berger, Pierre Biner, Odile Bingisser, Mel Clay, Echnaton, Gene Gordon, Roy Harris, Jenny Hecht, Frank Hoogeboom, Henry Howard, Nona Howard, Steven Ben Israel, Birgit Knabe, Sandy Linden, Judith Malina, Mary Mary, Margaretha Morpurgo, Günter Pannewitz, Alain Suire, Leo Treviglio, Steve Thompson, Jim Tiroff, Diana Van Tosh, Petra Vogt, Peter Weiss, Karen Weiss, Patricia Toyo Blaney - **Ente:** Unione Culturale - **Compagnia:** « Living Theatre » - **Prima:** 20 ottobre.

TEATRO CARIGNANO — **La persecuzione e la morte di Savonarola** di Mario Prosperi (due tempi) - **Regia:** Renzo Giovampietro - **Interpreti:**

Renzo Giovampietro (Alessandro VI, papa), Tiziana Cornaglia (Lucrezia sua figlia), Gianfranco Salodini (Cesare detto Valentino), Guido Gheduzzi (Cardinale Farnese), Giulio Oppi (Cardinale Costa), Franco Ferrari (Cardinale Mendez), Armando Alzelmo (Cardinale Remolines), Marcello Mandò (Von Burkardt, prete), Antonio Battistella (Girolamo Savonarola), Marcello Tusco (Alfonso Strozzi, banchiere), Valerio Ruggeri (Frate Mariano), Attilio Cucari (Un Arabo astrologo), Lombardo Fornara (Un guardiano di legna), Rosanna Noto, Giancarlo Rovere, Giovanna Valsania (Popolani di Firenze) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Prima:** 21 ottobre.

VICENZA

TEATRO OLIMPICO — **Faust** di Wolfgang Goethe (due tempi) - **Trad.:** Giorgio Zampa - **Regia:** Virginio Puecher.

V. altri dati e recensione di Ernesto G. Laura a pag. 156 del n. 9/10, 1969.

TEATRO OLIMPICO — **Giorgio Dandin ovvero Il Marito Confuso** di Moliere (due tempi) - **Trad.:** Corrado Tumiati - **Rid.:** Gianfranco De Bosio, Franco Parenti - **Regia:** Gianfranco De Bosio - **Costumi:** Vittoria Guaita - **Interpreti:** Franco Parenti (Giorgio Dandin), Milena Vukotic (Angelica), Andrea Matteuzzi (Il Signor di Sotenville), Anita Laurenzi (La Signora di Sotenville), Giampiero Fortebraccio (Clitandro), Rosetta Salata (Claudina), Gianfranco Mauri (Lubin), Guerrino Crivello (Colin) - **Ente:** XXIV Ciclo di Spettacoli Classici dell'Accademia Olimpica - **Compagnia:** « Compagnia Italiana di Prosa » - **Prima:** 12 settembre.

TEATRO OLIMPICO — **I Nobili Ragusei** di Marin Drzic (tre tempi) - **Trad.:** Giovanni Felicinovich - **Rid.:** Lino Carpinteri, Mariano Faraguna - **Regia:** Kosta Spaic - **Adattamenti scenici:** Mise Racic - **Costumi:** Sergio d'Osmo, Alice Gombacci, Inge Kostincer - **Aiuto regia:** Davor Sosic, Francesco Macedonio - **Interpreti:** Giampiero Becherelli (Negromante), Franco Mezzera (Barga Maroje), Giorgio Biavati (Maro), Lino Savorani (Tirapiedi), Gianni Musy (Bevagna), Franca Alboni (Piera), Saverio Moriones (Zuan), Giusy Carrara (Baba), Nicoletta Rizzi (Laura), Donatella Ceccarello (Petroniella), Giancarlo Cajo (Ugo il Todesco), Gianrico Tedeschi (Ragusino), Cip Barcellini (Trifone), Franco Jesurum (Gian di Lopud), Mimmo Lo Vecchio, Orazio Bobbio, Giorgio del Bene (Niko, Piero, Biagio), Gianfranco Saletti (Dalmazia), Luciano d'Antoni (Paolo), Saverio Moriones (Cuntento), Giampiero Becherelli (Gulisav), Giorgio Valletta (Sadi), Ezio Biondi (Camillo), Gianfranco Saletta (L'oste della « Miseria »), Alberto Ricca (L'oste della « Grassezza »), Riccardo Canali (L'oste della « Sciocchezza »), Giampiero Becherelli (Il Capitano) - **Ente:** XXIV Ciclo di Spettacoli Classici dell'Accademia Olimpica - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile Friuli-Venezia Giulia » - **Prima:** 19 settembre.

TEATRO OLIMPICO — **Re Cervo** di Carlo Gozzi (due tempi) - **Adatt.:** Diego Fabbri, Claudio Novelli - **Regia:** Andrea Camilleri - **Musiche:** Gino

Negri - **Costumi:** Giancarlo Bartolini-Salimbeni - **Aiuto regia:** Angelo Corti, Leila Trevese - **Interpreti:** Carlo Boso (Arlecchino), Lucia Catullo (Angela, figlia di Pantalone), Angelo Corti (Truffaldino), Toni Cucchiara (Leandro, figlio di Pantalone), Giustino Durano (Re Deramo), Carla Greco (Clarice, figlia di Tartaglia), Massimo Mollica (Tartaglia), Nico Pepe (Pantalone), Elena Sedlak (Durandarte), Mila Vannucci (Smeraldina), Daniela Silva, Rossana Rossena, Chiara Negri, Osvaldo Salvi, Marcello Vazzoler, Maurizio Nichetti - **Ente:** XXIV Ciclo di Spettacoli Classici dell'Accademia Olimpica - **Compagnia:** « Società Arte Teatrale » (S.A.T.) - **Prima:** 26 settembre.

NOTE E RASSEGNE

Quaderni di analisi e di ricerca per una nuova azione politica

(Nuova Serie)

Quadrimestrale - anno VI - n. 2 (28) - ottobre 1969

SOMMARIO

In questo numero

EDITORIALE

GRUPPO REDAZIONALE: per un rilancio delle prospettive e delle forze della nuova opposizione

STUDI

P. CASELLI - G.P. STORCHI: Nuove dimensioni della libertà e vicenda cecoslovacca

G. CAMPANA - C. BERTONI: Nuove dimensioni della libertà e lotta dei popoli latino-americani

P. RONCHETTI - M. DALLARI: Nuove dimensioni della libertà e consumo culturale: il potere della televisione. I) Modalità e funzione del mezzo televisivo - II) Dimensioni psicologiche della libertà dell'utente televisivo.

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

Una strategia per la sinistra europea (LELIO BASSO, Neocapitalismo e sinistra europea) (R. COSTI)

Attualità o utilizzabiiltà di Schöpenhauer (GIUSEPPE RICORDA, Schöpenhauer interprete dell'Occidente) (G. FRANCIONI)

Schleiermacher, ovvero dalla filologia all'ascolto assoluto (GIANNI VITTINIO, Schleiermacher filosofo dell'interpretazione) (G. FRANCIONI)

TERZO MONDO

rivista di studi, ricerche e documentazione
sui paesi afro-asiatici e latino-americani
diretta da UMBERTO MELOTTI

SOMMARIO ANNO II n. 5-6 ottobre-dicembre 1969

INTERVISTE
Paul Sweezy, Lo sviluppo del sottosviluppo e le prospettive della rivoluzione.

DIALOGO DI AFRICANI E DI EUROPEI SULLA PRESENTE CRISI DI CIVILTA'
Engelbert Mveng, Crisi delle culture e alienazione dell'uomo africano
Georges Ngango, Dal fallimento imperialista alle prospettive di una civiltà solidale.
J. Ki-Zerbo, C'è una soluzione?
Risoluzioni conclusive elaborate dai rappresentanti di 9 paesi europei e di 9 paesi africani.

DOSSIER SUL SUD AFRICA
Dennis Brutus, Il Sud Africa, un nuovo Vietnam?
Peter Nedbailo, Apartheid e repressione in Sud Africa.

CONDENSATI
Calvin C. Herñot, Sesso e razzismo in America.

MATERIALI
Luis Dos Santos, L'imperialismo all'attacco del Brasile.

ARTI
Luigi Carluccio, Luciano Guenzati: alle radici di un universo dimenticato
con uno speciale inserto in quadricromia con le riproduzioni del pittore italo-brasiliano Luciano Guenzati ed un estratto di un'opera inedita dello stesso Guenzati.

SOCIOLOGIA
Umberto Melotti, Sviluppi ed orientamenti della sociologia cubana a dieci anni dalla rivoluzione.
Ehsan Naraghi, Società e sociologia in Iran.
Umberto Melotti, Rassegna critica degli studi di sociologia della rivoluzione.

INTERVENTI
Alessandro Bellenghi, La luna non c'entra. In margine alla discussione sulle imprese spaziali.

RECENSIONI
E. Collotti Pischel, Archivio per il Vietnam

ARCHIVIO PER IL RAZZISMO
L'ideario razzista di G. Prezzolini - Il razzismo di Augusto Guerriero detto Ricciardetto, Giovanni Mosca « umorista » razzista, Egidio Sterpa scrive sul Sud Africa sul *Corriere della Sera,* etc.

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE: via G.B. Morgagni 39 - 20129 Milano, Italy. Questo numero: L. 1.200 - Abbonamenti 1970: L. 3.500 - Offerta speciale ai lettori di questa rivista: tutti gli arretrati completi 1968 e 1969 + abbonamento 1970 lire 9.800 - Versamenti sul ccp 3/56111 intestato a « Terzo Mondo ».

ABONNEMENT/SUBSCRIPTION/SUSCRIPCION: U.S. $ 6 - Singles copie, un exemplaire, numero avulso: U.S. $ 2, by bank or money orders.

Distribuzione di "BIANCO E NERO" in Italia da parte della Societá Gestioni Editoriali

Agenzia per il PIEMONTE e la LIGURIA
sede: Via Donati 27 - TORINO
distribuisce la rivista alle librerie:

PIEMONTE

Paravia - Torino
Lattes - Torino
Treves - Torino
Druetto - Torino
Moderna - Torino
De Agostini - Novara
Giovannacci Giovanni - Vercelli
Bertolotti Teresio - Alessandria
Caldi Natalina Zappa - Asti
Brivio - Aosta
La Fonte - Cuneo

LIGURIA

Adel - La Spezia
Athena - Genova
Bozzi - Genova
Di Stefano - Genova
Moneta G.B. - Savona

Agenzia per la LOMBARDIA

sede: Via Podgora 5 - MILANO

Casa del libro - Bergamo
Tarantola - Bergamo
Artigianelli - Brescia
Tarantola - Brescia
Bramante - B. Arsizio
Giovannacci - Como
Meroni - Como
Rateale - Cremona
Galleri - Bologna
Galleria del libro - Crema
Minerva - Mantova
Moderna - Monza
Garzanti - Pavia
Spettatore - Pavia
Ortolina - Pavia
C. Romagnosi - Piacenza
Pontiggia - Varese
Bocca - Milano
Cino Del Duca - Milano
Casiroli - Milano
Cavour - Milano
Feltrinelli - Milano
Garzanti - Milano
Hoepli - Milano
Il libraio - Milano
Martello - Milano
Messaggerie musicali - Milano
Messaggerie italiane - Milano
Paravia - Milano
Rizzoli - Milano
San Babila - Milano
S.E.I. - Milano
Sperling - Milano

Agenzia per il VENETO
sede: Via Giotto 19 - PADOVA

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia per EMILIA-ROMAGNA
sede: P.zza Azzarita 6 - BOLOGNA

MINERVA - Bologna
CAPPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)

Agenzia per la TOSCANA
Agenzia di PISA - Via S. Andrea 50

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze

PISA - Via S. Andrea 50

VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJINI - Carrara

Milani - Pistoia
Gori - Prato
Pellegrini - Arezzo

Ticci - Siena

Signorelli - Grosseto

Agenzia per il MOLISE, UMBRIA, MARCHE, ABRUZZO, CAMPANIA, PUGLIE, LAZIO

sede: Via Ruggero Bonghi 11/b - ROMA

Casa molisana del libro - Campobasso
Simonelli - Perugia
Betti - Perugia
Vignati - Assisi
Fergia - Ancona
La Goliardica - Urbino
Moderna - Urbino
Calbucci - Camerino
Japadre - L'Aquila
De Luca - Chieti
D'Arte - Pescara
Guida A. - Napoli
Guida R. - Napoli
Guida M. - Napoli
Treves - Napoli
Minerva - Napoli
Laterza - Bari
Milella - Bari
Milella - Lecce
Raimondo - Latina
Papitto - Frosinone

ROMA

Amici
D'Isa
Croce
Ricerche
Studium
Medica
La Sapienza
Ilardi
Veschi
Le Muse
Risa
Centoquarantasei - Roma
Belle Arti
Manzoni
Italiana
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cuccinella
Eur Libro
Doniselli
Nannini
Galleria del libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Trevi
Adriani
Stamperia
Biblos
Modernissima
Sforzini
Frattina
Bocca
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca
Al ferro di cavallo
Licra
Rinascita
Socolibri
Rizzoli
Forense
Bonacci
Gremese

Agenzia per la CALABRIA e la SICILIA

sede: Via Sammartino 10/11 - PALERMO

FLACCOVIO - Palermo
IL PUNTO - Palermo
DANTE - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia per la SARDEGNA

sede: Via Cavour 50 - CAGLIARI

COCCO - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.

Offerta speciale

Catalogo Bolaffi del cinema italiano [L. 14.000] + abbonamento 1968 a "Bianco e Nero,, [L. 5.000] a sole L. 16.500 [anziché L. 19.000]

oppure abbonamento semestrale a "Bianco e nero" in omaggio agli acquirenti del Catalogo Bolaffi [L. 14.000] anche a rate

Vi ordino con la presente

☐ Abbonamento 1968 a « Bianco e Nero » (L. 5.000) + Catalogo Bolaffi del cinema italiano (L. 14.000) a L. **16.500** franco di porto in Italia

☐ Catalogo Bolaffi del cinema italiano a L. **14.000** + abbonamento semestrale in **omaggio** a « Bianco e Nero »

Pagamento

☐ anticipato sul ns. c.c.p. 2/43233 intestato a:
G.B.E. Giulio Bolaffi Editore, via E. Duse 2, 10123 Torino

☐ anticipato a ½ ______________________

☐ contro assegno

☐ n. __________ rate mensili di L. ______________ caduna (prima rata contro assegno; rata minima L. 2.000)

Nome ______________________ Cognome ______________________

Via ______________________ Città ______________________

Firma ______________________ Data ______________________

BIANCO E NERO è la più autorevole rivista italiana di studi cinematografici e dello spettacolo — La più qualificata e la più diffusa all'estero.
Con il 1970 uscirà la 31ª annata. La rivista fu infatti fondata nel 1937, e la sua pubblicazione fu sospesa per due anni, causa la guerra. In *Bianco e Nero*, nel 1970 continuerà la pubblicazione di saggi e di note critiche sulla teoria e la storia e sulle figure più significative del cinema e in generale del mondo dello spettacolo.
Tutti gli avvenimenti culturali importanti (mostre e festival, rassegne, convegni, dibattiti) vengono seguiti da critici e da studiosi qualificati.
Bianco e Nero pubblica articoli relativi a incontri con registi, tecnici, attori, analisi della situazione del cinema e dello spettacolo nei vari Paesi, recensioni di film, di spettacoli teatrali, di libri.
In particolare *Bianco e Nero* darà ampio spazio, nel 1970, alla pubblicazione di testi e di documenti relativi a sceneggiature cinematografiche, a dialoghi di film, a proposte teatrali, a film e trasmissioni per la televisione. Di ogni film uscito a Roma vengono pubblicati i dati tecnici completi, in pagine rilegabili a sé, così da costituire un repertorio unico e insostituibile. Di ogni annata vengono pubblicati indici completi per materie, opere, autori.
Ampio spazio viene dedicato, in ogni fascicolo, alle foto fuori testo.

Abbonamenti a *Bianco e Nero* per il 1969

L'abbonamento 1968 è scaduto.

La rivista BIANCO E NERO offre per il 1969 le seguenti formule di abbonamento:

a)	**Italia L. 5.000** **Estero L. 6.800**	abbonamento normale
b)	**Italia L. 10.000** **Estero L. 12.000**	abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO una copia del volume: CALENDOLI - L'ATTORE, STORIA DI UN'ARTE (prezzo di copertina L. 14.000)
c)	**Italia L. 12.000** **Estero L. 14.000**	abbonamento ridotto, con diritto alla scelta IN OMAGGIO di QUATTRO VOLUMI tra i seguenti:

1) Abramov N. - Dziga Vertov
2) Di Carlo C. - Michelangelo Antonioni
3) Rondi B. - Il cinema di Fellini
4) Eisner L. H. - Lo schermo demoniaco
5) Epstein J. - Spirito del cinema
6) Golovnia A. - La luce nell'arte dell'operatore
7) Idestam-Almquist B. - Dramma e rinascita del cinema svedese
8) Lawson J. H. - Teoria e tecnica della sceneggiatura
9) Laura E. G. - Il film cecoslovacco
10) Turconi D. - Mack Sennett il re delle comiche
11) Manvell R.-Huntley J. - Tecnica della musica nel film
12) Benoit-Levy J. - L'arte e la missione nel film
13) Doglio F. - Il teledramma
14) Canudo R. - L'officina delle immagini

d)	**Italia L. 30.000** **Estero L. 35.000**	abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO l'opera: ANTOLOGIA DI BIANCO E NERO 1937-1943, 5 voll. (prezzo di copertina L. 40.000)

I versamenti possono essere effettuati a mezzo vaglia o assegno o versando l'importo sul conto corrente postale N. 1/54528 intestando alla **SOCIETA' GESTIONI EDITORIALI,** Via Antonio Musa, 15 - 00161 Roma.

Causale del versamento, indicare la formula di abbonamento scelta:

Parte riservata all'Ufficio dei conti correnti.

AVVERTENZE

Il versamento in c/c è il mezzo più semplice e più economico per effettuare rimesse di denaro a favore di chi abbia un c/c postale.

Chiunque, anche se non è correntista, può effettuare versamenti a favore di un correntista. Presso ogni ufficio postale esiste un elenco generale dei correntisti, che può essere consultato dal pubblico.

Per eseguire il versamento il versante deve compilare in tutte le sue parti, a macchina od a mano, purché con inchiostro, il presente bollettino (indicando con chiarezza il numero e la intestazione del conto ricevente qualora già non vi siano impressi a stampa) e presentarlo all'ufficio postale, insieme con l'importo del versamento stesso.

Sulle varie parti del bollettino dovrà essere chiaramente indicata, a cura del versante, l'effettiva data in cui avviene l'operazione.

Non sono ammessi bollettini recanti cancellature, abrasioni o correzioni.

I bollettini di versamento sono di regola spediti, già predisposti, dai correntisti stessi ai propri corrispondenti; ma possono anche essere forniti dagli uffici postali a chi li richieda per fare versamenti immediati.

A tergo dei certificati di allibramento, i versanti possono scrivere brevi comunicazioni all'indirizzo dei correntisti destinatari, cui i certificati anzidetti sono spediti a cura dell'ufficio conti rispettivo.

L'ufficio postale deve restituire al versante, quale ricevuta dell'effettuato versamento, l'ultima parte del presente modulo, debitamente completata e firmata.

Ricevuta del versamento effettuato

SOMMARIO DELL'11/12-1969

continuazione dalla pagina IV di copertina

130	**Fabio Rinaudo**	Il commissario Pepe di Ettore Scola e Amore mio, aiutami di Alberto Sordi
133	**Riccardo Redi**	The Lion in Winter (Il leone d'inverno) di Anthony Harvey
134	**Nedo Ivaldi**	Goodbye Columbus (La ragazza di Tony) di Larry Peerce
137	**Aldo Bernardini**	Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano di Luigi Comencini
139	**Tullio Kezich**	Giovinezza, giovinezza di Franco Rossi
140	**Giuseppe Turroni**	Simon Bolivar di Alessandro Blasetti
142	**Tullio Kezich**	The Gypsy Moths (I temerari) di John Frankenheimer
142	**Giuseppe Turroni**	To', è morta la nonna! di Mario Monicelli
144	**Callisto Cosulich**	I due Kennedy di Gianni Bisiach
	IL TEATRO DI PROSA	
146	**Ernesto G. Laura**	L'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto
149	**Gian Maria Guglielmino**	Golem di Alessandro Fersen
152	**Gian Maria Guglielmino**	Malatesta di Henri de Montherlant
	LA TELEVISIONE	
154	**Mario Verdone**	Omaggio a Pastrone
155		Trasmissioni culturali
155		Un « gigantodramma »
156		Documentari
	I LIBRI	
158	**Stefano Roncoroni**	Cinema dell'ambiguità di Pio Baldelli
161	**Giuseppe Turroni**	Quattro maestri del cinema americano; e Myra Breckinridge di Gore Vidal
163	**Maria Fotia**	Il Teatro-Laboratorio di Grotowski di Raymonde Temkine
164	**Pietro Pasinelli**	I vostri film: dall'idea alla sceneggiatura di Giuseppe Turroni
165	**Maria Fotia**	Interpreti pirandelliani di Leonardo Bragaglia
	TESTI E DOCUMENTI	
168	**f.d.g.**	Una rivoluzione tascabile
172	**« Sierra Maestra » di Ansano Giannarelli**	Estratto della sceneggiatura e dialoghi integrali

(59) Film usciti a Roma dal 1° agosto al 31 ottobre 1969, **a cura di Roberto Chiti.**
(53) « Prime » teatrali in Italia dal 1° settembre al 31 ottobre 1969, **a cura di Carlo Brusati.**

SOMMARIO DELL'11/12-1969

p.		
I	**Ai lettori**	
I	**Notiziario**	
VII	**Lettere**	
	SAGGI	
2	**Aldo Tassone**	Riandando a « Teorema » dopo « Porcile »
	RUBRICHE	
	INCONTRO CON L'AUTORE (a cura di Giorgio Tinazzi)	
30	**Ruy Guerra**	Oggetto politico fondamentale è l'uomo
	IN FONDO AL POZZO	
43	**Sam Terno**	Giornalisti cinematografici
44		Un « colloquio » a Milano
44		Festival, eccetera
44		Ocic
45		Vendita-Amati
	STILE NEL CINEMA	
46	**Guido Bezzola**	Il racconto storico
	FESTIVAL E RASSEGNE	
52	**Orio Caldiron**	« Tendenze » e « informativa » nella XXX Mostra cinematografica di Venezia
60	**Romano Calisi**	Venezia 1969: ambiente, problemi e ideologie del nuovo cinema africano
70	**Alberto Pesce**	Novità nel cinema e nel teatro per ragazzi a Venezia 1969
84	**Carlo Brusati**	Risultati validi e no nel XXVIII Festival internazionale del teatro di prosa di Venezia
104	**Leonardo Pinzauti**	« Nuova Musica » a Venezia
108	**Paolo Gobetti**	Il XVIII Festival di Trento dei film di montagna e esplorazione
	NOTE	
112	**Giovanni Leto**	Sulla crisi del teatro lirico
113	**Ernesto G. Laura**	Fogli di viaggio: « Hair » e il ritorno di Ginger Rogers
117	**Mario Verdone**	G.P. Lucini e il cinematografo della fiera
	RECENSIONI	
	I FILM	
125	**Callisto Cosulich**	Koniets Sankt-Petersburga (La fine di San Pietroburgo) di Vsevolod Pudovkin e Oktjabr (Ottobre) di Sergej M. Ejzenštein
129	**Tullio Kezich**	The Wild Bunch (Il mucchio selvaggio) di Sam Peckinpah

il sommario segue
in III pagina di copertina

anno xxx - numero 11/12 - novembre-dicembre 1969 - lire 1.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BIANCO
E
NERO

Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo

1969

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXX 1969

Indice per materie

Cinema italiano

AMMANNATI F. L.: Testimonianza sulla contestazione . . . . III-IV, 1
BEZZOLA G.: A proposito di un dibattito . . . . III-IV, 58
— Far parlare la tecnica . . . . V-VI, 108
— Piccolo discorso sulla libertà . . IX-X, 113
— Il racconto storico . . . . . XI-XII, 46
CHIARINI L.: Cinema, Università e contestazione . . . . . . V-VI, 2
CLEMENTE M.: Aveva l'età del cinema . . . . I-II, 53
DEL MONTE P.: Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro
(I parte) . . . . I-II, 19
(II parte) . . . . V-VI, 21
(III parte) . . . . VII-VIII, 2
DI GIAMMATTEO F.: Che guaio aver sognato la rivoluzione . . . I-II, 34
F.D.G. (DI GIAMMATTEO F.): Una rivoluzione tascabile . . XI-XII, 168
GAMBETTI G.: Un anno di « contestazione » . . . . III-IV, 4
— Un convegno contro la censura . . . . V-VI, 104
G.G. (GAMBETTI G.): Trent'anni I-II, 1
— Verso la XXX Mostra di Venezia . . . . V-VI, 92
PAOLELLA R.: L'avventura dello storico del cinema . . . . . I-II, 58
PESCE A.: Nella «tavola rotonda» di Rimini ancora in discussione il film per ragazzi . . IX-X, 5
— Cinema e scuola: il Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi e i Centri Provinciali . . . . . IX-X, 121
SAM TERNO: IN FONDO AL POZZO: Battuto il record . . I-II, 30
— L'Oscar e il Tevere . . . I-II, 31
— Il produttore e il critico . . . I-II, 31
— Dove andiamo a finire? . . . I-II, 32
— Il regista e l'accademia . . . I-II, 33
— Il Doppiaggio . . . . . . III-IV, 77
— La critica . . . . III-IV, 79
— I Nastri . . . . III-IV, 79
— Bini . . . . V-VI, 112
— Maggio . . . . V-VI, 113
— Fumo . . . . V-VI, 114
— Monotonia . . . . IX-X, 117
— E la critica? . . . . IX-X, 117
— Assoluzioni . . . . IX-X, 118
— Storia e film . . . . IX-X, 119
— Film-cassetta . . . . IX-X, 120
— Giornalisti cinematografici . . XI-XII, 43
— Un « colloquio » a Milano . . XI-XII, 44
— Ocic . . . . XI-XII, 44
— Vendita-Amati . . . . . . XI-XII, 45
TASSONE A.: Riandando a « Teorema » dopo « Porcile » . . . XI-XII, 2
TURRONI G.: La rivolta degli studenti . . . . III-IV, 9
ZAMBETTI S.: I festival come centri di divulgazione di film e di idee . . . . V-VI, 38

Cinema per ragazzi

PESCE A.: Nella « Tavola Rotonda » di Rimini ancora in discussione il film per ragazzi . IX-X, 5
— Novità nel cinema e nel teatro per ragazzi a Venezia 1969 . . XI-XII, 70

Documentari e cortometraggi

CLEMENTE M.: Da Cracovia un altro allarme sulla situazione del cortometraggio . . . . . IX-X, 19
FROSALI S.: Il Festival dei Popoli sempre più verso la cronaca . . . . III-IV, 62
GOBETTI P.: Il XVIII Festival di Trento dei film di montagna e esplorazione . . . . . . XI-XII, 108
IVALDI N.: A Venezia la XX Mostra Internazionale del Film documentario . . . . IX-X, 99
ZARO G.: Cortina: XXV anno per il film sportivo . . . . V-VI, 133

Estetica, critica, teoria

AMMANNATI F.L.: Testimonianza sulla contestazione . . III-IV, 1
BARAGLI E.: Un curioso anonimo del Settecento . . . . . V-VI, 85
BEZZOLA G.: A proposito di un dibattito . . . . III-IV, 58
— Far parlare la tecnica . . . . V-VI, 108
— Piccolo discorso sulla libertà . IX-X, 113
— Il racconto storico . . . . . XI-XII, 46
CAVALLARO G. B.: Cinema e Africa . . . . I-II, 51
CHIARINI L.: Cinema, Università e contestazione . . . . . . V-VI, 2
CLEMENTE M.: Aveva l'età del cinema . . . . I-II, 53
DEL MONTE P.: Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro
(I parte) . . . . I-II, 19
(II parte) . . . . V-VI, 21
(III parte) . . . . VII-VIII, 2
DI GIAMMATTEO F.: Che guaio aver sognato la rivoluzione . . I-II, 34
F.D.G. (DI GIAMMATTEO F.): Una rivoluzione tascabile . . . XI-XII, 168
GAMBETTI G.: Un anno di « contestazione » . . . . III-IV, 4
— Un convegno contro la censura . . . . V-VI, 104
G.G. (GAMBETTI G.): Trent'anni I-II, 1
— Verso la XXX Mostra di Venezia . . . . V-VI, 92
LAURA E.G.: Fogli di viaggio: « Hair » e il ritorno di Ginger Rogers . . . . XI-XII, 113
PAOLELLA R.: L'avventura dello storico del cinema . . . . . I-II, 58
PELLEGRINI G.: Testimonianza sul programma televisivo « Il giro del mondo: viaggio attraverso la musica del cinema internazionale » . . . . . . I-II, 69
PESCE A.: Nella « Tavola Rotonda » di Rimini ancora in discussione il film per ragazzi IX-X, 5
— Cinema e scuola: Il Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi e i Centri Provinciali . . . . . IX-X, 121
SAM TERNO: In Fondo al Pozzo I-II, 30
— In Fondo al Pozzo . . . . III-IV, 77
— In Fondo al Pozzo . . . . V-VI, 112
— In Fondo al Pozzo . . . . IX-X, 117
— In Fondo al Pozzo . . . . XI-XII, 43
TASSONE A.: Riandando a « Teorema » dopo « Porcile » . . . XI-XII, 2
TURRONI G.: La rivolta degli studenti . . . . III-IV, 9
— (da *Siprauno*): Compiti e doveri dei giovani nel mondo di oggi e di domani . . . . . III-IV, 16
— (da *Siprauno*): I « maestri » della rivolta studentesca . . . . III-IV, 20
VERDONE M.: Un nuovo cinema in Germania . . . . . I-II, 6
— G. P. Lucini e il cinematografo della fiera . . . . XI-XII, 117
ZAMBETTI S.: I Festival come centri di divulgazione di film e di idee . . . . V-VI, 38

Film

ARGENTIERI M.: Come l'amore V-VI, 147
— Voina i Mir (*L'incendio di Mosca*) . . . . V-VI, 149
BERNARDINI A.: Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano . XI-XII, 137
CALDIRON O.: Thomas Crown Affair, The (*Il caso Thomas Crown*) . . . . I-II, 97
CARGANO G.: Bullitt (id.) . . III-IV, 87
— Pendulum (*Pendulum, crimine senza testimoni*) . . . . . III-IV, 86
CAVALLARO G.B.: Dillinger è morto . . . . I-II, 80
COMUZIO E.: Chitty Chitty Bang Bang (*Citty Citty Bang Bang*) V-VI, 152
— Estate in quattro, Un' . . . IX-X, 137
— Funny Girl (id.) . . . . . . III-IV, 92
— Oliver! (id.) . . . . I-II, 112
— Staircase (*Quei due*) . . . . IX-X, 142
COSULICH C.: Due Kennedy, I XI-XII, 144
— Koniets Sankt-Petersburga (*La fine di San Pietroburgo*) . . XI-XII, 125
— Oktjabr (*Ottobre*) . . . . . XI-XII, 125
GAMBETTI G.: 2001, a Space Odissey (2001, *Odissea nello spazio*) . . . . I-II, 87
GUGLIELMINO G.M.: Poche ore per una vita . . . . . III-IV, 95
IVALDI N.: Charge of the Light Brigade, The (*I seicento di Balaklava*) . . . . I-II, 107
— Good Bye Columbus (*La ragazza di Tony*) . . . . . . XI-XII, 134
— Sweet Ride, The (*L'onda lunga*) I-II, 128
KEZICH T.: C'era una volta il West . . . . V-VI, 151
— Galileo . . . . V-VI, 146
— Giovinezza, giovinezza . . . XI-XII, 139
— Wild Bunch, The (*Il mucchio selvaggio*) . . . . XI-XII, 129
LAURA E.G.: Doppelgangel (*Doppia immagine nello spazio*) . . IX-X, 139
— Fox, The (*La volpe*) . . . . I-II, 94

PASINELLI P.: Pecora nera, La . . . I-II, 126
RANIERI T.: Teorema . . . . . V-VI, 139
REDI R.: Lion in Winter, The (*Leone d'inverno*) . . . . . XI-XII, 133
— Ragazza con la pistola, La . . I-II, 110
— Straziami, ma di baci saziami . I-II, 120
RINAUDO F.: Amore mio, aiutami . . . . XI-XII, 131
— Bora, Bora . . . . I-II, 104
— Commissario Pepe, Il . . . . XI-XII, 130
— Oiseaux vont mourir au Pérou, Les (*Gli uccelli vanno a morire in Perù*) . . . . I-II, 105
— Scusi, facciamo l'amore? . . I-II, 122
RONDOLINO G.: Asterix le Gaulois (*Asterix il gallico*) . . I-II, 115
— Jungle Book, The (*Il libro della giungla*) . . . . I-II, 115
— Rosemary's Baby (*Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York*) . . . . I-II, 90
— Vip, mio fratello superuomo . I-II, 115
— Yellow Submarine (*Il sottomarino giallo*) . . . . . . IX-X, 144
ROSSETTI E.: Tenderly . . . I-II, 103
TASSONE A.: Riandando a « Teorema » dopo « Porcile » . . . XI-XII, 2
TINAZZI G.: Angel Exterminador, El (*L'angelo sterminatore*) . . I-II, 83
— Soir, un train, Un (*Una sera, un treno*) . . . . V-VI, 144
TURRONI G.: Alibi, L' . . . . III-IV, 90
— Bellissimo novembre, Un . . IX-X, 146
— Boom (*La scogliera dei desideri*) . . . . I-II, 100
— Butch Cassidy and the Sundance Kid (*Butch Cassidy*) . . IX-X, 140
— Plagio . . . . IX-X, 148
— Tò, è morta la nonna . . . XI-XII, 142
— Tranquillo posto di campagna, Un . . . . III-IV, 84
— Up the Down Staircase (*Su per la discesa*) . . . . . . I-II, 124
— Vedo nudo . . . . IX-X, 150
VALMARANA P.: Baisers voles, Les (*Baci rubati*) . . . . . III-IV, 82
ZAMBETTI S.: Certo giorno, Un V-VI, 141

Filmografie

AUTERA L. (*a cura di*): I film del Festival di Berlino 1969 IX-X, 29
CALDIRON O. (*a cura di*): I film della XXX Mostra Cinematografica di Venezia (« Tendenze » e « Informativa ») . . . XI-XII, 53
CALISI R. (*a cura di*): I film della VII Tavola Rotonda Internazionale sul cinema africano: Mostra di Venezia 1969 XI-XII, 70
CARANCINI G. (*a cura di*): I film di San Sebastian . . . . VII-VIII, 112
C. B. (BRUSATI C.) (*a cura di*): I film della Rassegna di Rimini . . . . IX-X, 16
CHITI R. (*a cura di*): Film usciti a Roma dal 1°-IX al 31-XII-1968 . . . . I-II, (125)
— Film usciti a Roma dal 1°-I al 28-II-1969 . . . . III-IV, (1)
— Film usciti a Roma dal 1°-III al 30-IV-1969 . . . . . . V-VI, (15)
— Film usciti a Roma dal 1° al 31-V-1969 . . . . VII-VIII, (33)
— Film usciti a Roma dal 1°-VI al 31-VII-1969 . . . . . . IX-X, (42)
— Film usciti a Roma dal 1°-VIII al 31-X-1969 . . . . . . XI-XII, (59)
CINCOTTI G. (*a cura di*): I film di Olbia . . . . VII-VIII, 121
CLEMENTE M. (*a cura di*): I film del Festival di Cracovia . . . IX-X, 23
CODELLI L. (*a cura di*): I film di Ruy Guerra . . . . . . XI-XII, 41
FROSALI S. (*a cura di*): I film del Festival dei Popoli . . . III-IV, 72
GOBETTI P. (*a cura di*): I film della VIII « Settimana della Critica » . . . . VII-VIII, 86
GRAZZINI G. (*a cura di*): I film del Festival di Mosca . . . . IX-X, 44
IVALDI N. (*a cura di*): I film della Mostra Internazionale del Film Documentario di Venezia . . . . IX-X, 101
MONTESANTI F. (*a cura di*): I film della Retrospettiva di Hitchcock alla XXX Mostra di Venezia . . . . IX-X, 95
PELLEGRINI G. (*a cura di*): I film del giro del mondo: viaggio attraverso la musica del cinema internazionale . . . . . I-II, 72
QUARGNOLO M. (*a cura di*): I film di Roberto Bracco . . . VII-VIII, 55
RONDOLINO G. (*a cura di*): I film di Curtis Harrington . . VII-VIII, 67
— I film del XVI Festival Jugoslavo . . . . IX-X, 51
SAVIO F. (*a cura di*): Programma della Manifestazione di Verona IX-X, 63
VERDONE M. (*a cura di*): I film della XXX Mostra di Venezia . IX-X, 70
ZAMBETTI S. (*a cura di*): I film di Cannes . . . . VII-VIII, 94
ZARO G. (*a cura di*): I film di Vienna . . . . V-VI, 127

— I film della Retrospettiva di Luis Buñuel . . . . V-VI, 131

In fondo al pozzo

SAM TERNO: Le cose da fare . I-II, 30
— Battuto il record . . . . . I-II, 30
— L'Oscar e il Tevere . . . . I-II, 31
— Il Produttore e il critico . . I-II, 31
— Dove andiamo a finire . . . I-II, 32
— Il regista e l'Accademia . . I-II, 33
— Il doppiaggio . . . . III-IV, 77
— Un regista . . . . III-IV, 78
— Ivens . . . . III-IV, 78
— La critica . . . . III-IV, 79
— I nastri . . . . III-IV, 79
— Festival, premi e coerenze . . III-IV, 80
— Bini . . . . V-VI, 112
— Maggio . . . . V-VI, 113
— Premi « Oscar 1969 » . . . . V-VI, 114
— Fumo . . . . V-VI, 114
— Monotonia . . . . IX-X, 117
— E la critica? . . . . IX-X, 117
— Assoluzioni . . . . IX-X, 118
— Strehler . . . . IX-X, 119
— Storia e film . . . . IX-X, 119
— Film-cassetta . . . . IX-X, 120
— Giornalisti cinematografici . . XI-XII, 43
— Un « colloquio » a Milano . . XI-XII, 44
— Festival, eccetera . . . . . XI-XII, 44
— Ocic . . . . XI-XII, 44
— Vendita-Amati . . . . XI-XII, 45

Interviste, colloqui, testimonianze

CLEMENTE M.: Aveva l'età del cinema . . . . I-II, 53
GAMBETTI G.: Un anno di «contestazione» . . . . III-IV, 4
IVALDI N. (*colloquio con*): Jean-Marie Straub . . . . III-IV, 50
PELLEGRINI G.: Testimonianza sul programma televisivo « Il giro del mondo: viaggio attraverso la musica del cinema internazionale » . . . . . . I-II, 69
TINAZZI G. (*colloquio con*): Ruy Guerra . . . . XI-XII, 30
TURRONI G.: La rivolta degli studenti . . . . III-IV, 9
ZANELLI D.: Testimonianza sugli ottant'anni di Chaplin . . V-VI, 82

Letteratura e cinema

CAVALLARO G.B.: Cinema e Africa . . . . I-II, 51
DEL MONTE P.: Le teoriche del cinema in Italia dalle origini al sonoro
(I parte) . . . . I-II, 19
(II parte) . . . . V-VI, 21
(III parte) . . . . VII-VIII, 2
PAOLELLA R.: L'avventura dello storico del cinema . . . . I-II, 58
QUARGNOLO M.: Contributo alle ricerche per la storia del cinema: Roberto Bracco . . . VII-VIII, 38
RONDOLINO G.: L'avanguardia di Curtis Harrington . . . VII-VIII, 56
SAVIO F.: Maestri del cinema tedesco . . . . VII-VIII, 150
VERDONE M.: Un nuovo cinema in Germania . . . . I-II, 6
— G. P. Lucini e il cinematografo della fiera . . . . XI-XII, 117

Libri e bibliografie

DEL MONTE P.: Fonti principali (sulle teoriche del cinema in Italia) . . . . VII-VIII, 29
FOTIA M.: « Angoscia e solitudine nel cinema italiano contemporaneo » di Renato May . III-IV, 114
— « Televisione all'italiana » di Arrigo Levi . . . . VII-VIII, 145
— « Il Teatro-Laboratorio di Grotowski » di Raymonde Teukine XI-XII, 163
— « Interpreti pirandelliani » di Leonardo Bragaglia . . . . XI-XII, 165
G.T. (TURRONI G.): « Il Kitsch - Antologia del cattivo gusto » di Gillo Dorfles . . . . . III-IV, 112
— « Cento anni di fotografia » . III-IV, 114
M.V. (VERDONE M.): « Enciclopedia dello Spettacolo - Indice Repertorio » . . . . III-IV, 115
N.I. (IVALDI N.): « Il cinema: "I cineasti" - "I film A-L" - "I film M-Z" » di Georges Sadoul . . . . I-II, 133
PASINELLI P.: « I vostri film: dall'idea alla sceneggiatura » di Giuseppe Turroni . . . . . XI-XII, 164
RONCORONI S.: « Cinema dell'ambiguità » di Pio Baldelli . XI-XII, 158
TURRONI G.: « The Best of Beaton » . . . . I-II, 135
— Bibliografia del movimento studentesco . . . . III-IV, 24
— « Broads » di Ian and Elizabeth Cameron . . . . V-VI, 156
— « Godard » di Michele Mancini . . . . VII-VIII, 144
— « Francesco Negri fotografo a

Casale, 1841-1924 » di Cesare Colombo . . . . VII-VIII, 147
— « Quattro maestri del cinema americano: John Ford - Hoxard Hawks - Alfred Hitchcock - Raoul Walsh » di Nuccio Lodato XI-XII, 161
— « Myra Brekinridge » di Gore Vidal . . . . XI-XII, 161

Lirica

GUALERZI G.: Le « prime » della lirica . . . . I-II, 48
— Contestazione e no nella prima fase della stagione lirica . . V-VI, 101
— Teatro lirico: una legge e alcune citazioni . . . . . . IX-X, 128
GUGLIELMI E.: Salisburgo e la tradizione . . . . IX-X, 64
LETO G.: Appunti sulla crisi degli Enti lirici . . . . III-IV, 47
— Sulla crisi del teatro lirico . . XI-XII, 112

Mostre, premi e manifestazioni varie

Premi Oscar 1968 . . . . V-VI, IV
AUTERA L.: L'equilibrio difficile del Festival di Berlino . . . IX-X, 27
— Berlino: I premi del XIX Festival Internazionale . . . . IX-X, 37
BOLZONI F.: Circo e qualcosa d'altro a Taormina . . . . IX-X, 59
BRUSATI C.: Risultati validi e no nel XXVIII Festival Internazionale del Teatro di prosa a Venezia . . . . XI-XII, 84
CALDIRON O.: « Tendenze » e « Informativa » nella XXX Mostra Cinematografica di Venezia . . . . XI-XII, 52
CALISI R.: Venezia 1969: Ambiente, problemi e ideologie del nuovo Cinema africano . . . XI-XII, 60
CARANCINI G.: San Sebastian, più vecchio stile che mai . . VII-VIII, 110
C. B. (BRUSATI C.): A Rimini « Incontro col cinema francese » . . . . IX-X, 11
CINCOTTI G.: Giovane cinema spagnolo a Olbia . . . . . VII-VIII, 118
CLEMENTE M.: Da Cracovia un altro allarme sulla situazione del cortometraggio . . . . . IX-X, 19
— Cracovia: i premi del VI Festival Internazionale del cortometraggio . . . . IX-X, 26
FROSALI S.: Il Festival dei Popoli sempre più verso la cronaca III-IV, 62
GAMBETTI G.: La grande fiera di Cannes 1969 . . . . . . VII-VIII, 81
— Premi del XXII Festival di Cannes . . . . VII-VIII, 83
GOBETTI P.: L'VIII « Settimana della critica » . . . . VII-VIII, 84
— Il XVIII Festival di Trento dei film di montagna e esplorazione . . . . XI-XII, 108
GRAZZINI G.: Il battesimo di Hyères . . . . V-VI, 116
— I premi di Hyères . . . . . V-VI, 123
— Industria e pubblico - ma assai scarsa qualità - al Festival di Mosca . . . . IX-X, 37
— Mosca: I premi del VI Festival Internazionale . . . . . . IX-X, 46
IVALDI N.: Convegno di studio sui documenti cinematografici della Resistenza, l'antifascismo e la deportazione . . . . . VII-VIII, 73
— Film industriali a Como . . . VII-VIII, 122
— I premi dei film industriali a Como . . . . VII-VIII, 125
— A Venezia la XX Mostra Internazionale del film documentario . . . . IX-X, 99
MONTESANTI F.: L'Hitchcock del « Periodo inglese » nella Retrospettiva della XXX Mostra di Venezia . . . . IX-X, 85
MORANDINI M.: A Rapallo telefilm a confronto . . . . . I-II, 41
— Verbale della Commissione del I teleconfronto Internazionale di Rapallo . . . . I-II, 46
— Il programma e i premi della XVIII Settimana Internazionale del film di Mannhein 1969 . . XI-XII, II
PESCE A.: Nella « Tavola Rotonda » di Rimini ancora in discussione il film per ragazzi IX-X, 5
— Novità nel cinema e nel teatro per ragazzi a Venezia 1969 . XI-XII, 70
PINZAUTI L.: « Nuova musica » a Venezia . . . . XI-XII, 104
RONDOLINO G.: Pola - 1969: XVI Festival Jugoslavo . . . . IX-X, 47
— Pola: i premi del XVI Festival Jugoslavo . . . . IX-X, 58
SAVIO F.: Una settimana sul « Mondo e la personalità di Walt Disney » . . . . IX-X, 62
VERDONE M.: Venezia 1969: Un rogo per ricominciare . . . . IX-X, 67
ZARO G.: Vienna ha trovato la sua formula? . . . .

— Cortina: XXV anno per il film sportivo . . . . V-VI, 133
— XXV Festival di Cortina: i premi . . . . V-VI, 135

Musica e film

PELLEGRINI G.: Testimonianza sul programma televisivo « Il giro del mondo: viaggio attraverso la musica del cinema internazionale » . . . . . . I-II, 69

Notiziario

A cura di Nediv . . . . . . I-II, III
— . . . . III-IV, I
— . . . . V-VI, I
— . . . . VII-VIII, I
— . . . . IX-X, I
. . . . XI-XII, I

Prime teatrali

BRUSATI C. (*a cura di*): Prime teatrali in Italia dal 1° al 31-I-1969 . . . . I-II, (1)
— « Prime » teatrali in Italia dal 1°-II al 15-III-1969 . . . . III-IV, (6)
— « Prime » teatrali in Italia dal 16-III al 30-IV-1969 . . . . V-VI, (21)
— « Prime » teatrali in Italia dal 1°-V al 30-VI-1969 . . . . VII-VIII, (36)
— « Prime » teatrali in Italia dal 1°-VII al 31-VIII-1969 . . . IX-X, (46)
— « Prime » teatrali in Italia dal 1°-IX al 31-X-1969 . . . . XI-XII, (53)

Registi

F.D.G. (DI GIAMMATTEO F.): Una rivoluzione tascabile . . XI-XII, 168
IVALDI N. (*colloquio con*): Jean-Marie Straub . . . . . . III-IV, 50
PELLEGRINI G.: Testimonianza sul programma televisivo « Il giro del mondo: viaggio attraverso la musica del cinema internazionale » . . . . . . I-II, 69
RONCORONI S.: Atti degli Apostoli . . . . VII-VIII, 140
RONDOLINO G.: L'avanguardia di Curtis Harrington . . . . VII-VIII, 56
TASSONE A.: Riandando a « Teorema » dopo « Porcile » . . . XI-XII, 2
TINAZZI G. (*colloquio con*): Ruy Guerra (Oggetto politico fondamentale è l'uomo) . . . . XI-XII, 30
ZANELLI D.: Testimonianza sugli ottant'anni di Chaplin . V-VI, 82

Storia

BARAGLI E.: Un curioso anonimo del Settecento . . . . . . V-VI, 85
CLEMENTE M.: Aveva l'età del cinema . . . . I-II, 53
DEL MONTE P.: Le teoriche del film in Italia dalle origini al sonoro
(I parte) . . . . I-II, 19
(II parte) . . . . V-VI, 21
(III parte) . . . . VII-VIII, 2
G.G. (GAMBETTI G.): Trent'anni I-II, 1
IVALDI N.: Convegno di studi sui documenti cinematografici della Resistenza l'antifascismo e la deportazione . . . . . . VII-VIII, 73
PAOLELLA R.: L'avventura dello storico del cinema . . . . . I-II, 58
QUARGNOLO M.: Contributo alle ricerche per la storia del cinema: Roberto Bracco . . . VII-VIII, 38
RONDOLINO G.: L'avanguardia di Curtis Harrington . . . . VII-VIII, 56
SAVIO F.: Maestri del cinema tedesco . . . . VII-VIII, 150
VERDONE M.: Un nuovo cinema in Germania . . . . I-II, 6
— G.P. Lucini e il cinematografo della fiera . . . . XI-XII, 117

Teatro di prosa

BARAGLI E.: Un curioso anonimo del Settecento . . . . . V-VI, 85
BRUSATI C.: Proposte per una indagine statistica sull'inizio della stagione di prosa: evasioni e tentativi . . . . . V-VI, 95
— Riccione: la critica teatrale si aggiorna . . . . VII-VII, 70
— Risultati validi e no nel XXVIII Festival Internazionale del Teatro di Prosa a Venezia . . . XI-XII, 84
CASTELLO G.C.: Giorgio Strehler e la « Cantata » . . . . . . III-IV, 101
G.G. (GAMBETTI G.): Cantata di un mostro lusitano . . . III-IV, 97

GUGLIELMINO G.M.: Cinque giorni al porto . . . . IX-X, 153
— Coriolano . . . . IX-X, 158
— Golem . . . . XI-XII, 149
— Malatesta . . . . XI-XII, 152
LAURA E.G.: Faust . . . . . . IX-X, 156
— Orlando Furioso . . . . . . XI-XII, 146
— Fogli di viaggio: « Hair » e il ritorno di Ginger Rogers . . XI-XII, 113
PESCE A.: Novità nel cinema e nel teatro per ragazzi a Venezia 1969 . . . . XI-XII, 70
P.P.: Cocktail Party . . . . . . I-II, 130
RANIERI G.: La V Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili VII-VIII, 115
VERDONE M.: 2+2 non fa più quattro . . . . III-IV, 107

Teatro e cinema

PESCE A.: Novità nel cinema e nel teatro per ragazzi a Venezia 1969 . . . . XI-XII, 70

Televisione

PELLEGRINI G.: Testimonianza sul programma televisivo « Il giro del mondo: viaggio attraverso la musica del cinema internazionale» . . . . I-II, 69
PESCE A.: Cinema e scuola: Il Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi e i Centri Provinciali IX-X, 121
RONCORONI S.: Atti degli Apostoli . . . . VII-VIII, 140
VERDONE M.: Incontri 1969: Alberto Magnelli . . . . . I-II, 131
— Alcune rubriche culturali . . III-IV, 109
— Omaggio a Pastrone . . . . XI-XII, 154
— Trasmissioni culturali . . . . XI-XII, 155
— Un « gigantodramma » . . . XI-XII, 155
— Documentari . . . . XI-XII, 156

Testi e documenti

AMICO G.: Tropici . . . . . . V-VI, 159
GIANNARELLI A.: Sierra Maestra . . . . XI-XII, 172
KLUGE A.: Artisti sotto la tenda del circo: perplessi . . . . . I-II, 138
LAPOUJADE R.: Le Socrate . . III-IV, 118
SAVIO F.: Maestri del cinema tedesco . . . . VII-VIII, 150

Indice per autori

ALBERTI W. - V-VI, 54.
AMMANNATI F.L. - III-IV, 1; IX-X, 1.
ARGENTIERI M. - III-IV, 27; V-VI, 147, 149.
ARISTARCO G. - V-VI, 55.
AUTERA L. - V-VI, 56; IX-X, 27.
BALDELLI P. - V-VI, 57.
BARAGLI E. - V-VI, 85.
BERNARDINI A. - XI-XII, 137.
BERTIERI C. - V-VI, 60.
BEZZOLA G. - III-IV, 58; V-VI, 61, 108; VII-VIII, 77; IX-X, 113; XI-XII, 46.
BIANCHI P. - III-IV, 28.
BLANDI A. - V-VI, 62.
BOLZONI F. - V-VI, 63; IX-X, 59.
BRUSATI C. - I-II, (1); III-IV, (6); V-VI, 95, (21); VII-VIII, 70, (36); IX-X, (46); XI-XII, 84, (53).
CALDIRON O. - I-II, 97; III-IV; 28; XI-XII, 52.
CALISI R. - XI-XII, 60.
CARANCINI G. - VII-VIII, 110.
CARCANO G. - III-IV, 86.
CASTELLO G.C. - III-IV, 30, 101.
CAVALLARO G.B. - I-II, 51, 80; III-IV, 32.
C.B. - IX-X, 11.
CHIARAMONTE N. - III-IV, 33.
CHIARINI L. - V-VI, 2, 65.
CHITI R. - I-II, (125); III-IV, (1); V-VI, (15); VII-VIII, (33); IX-X, (42); XI-XII, (59).
CICCIARELLI T. - V-VI, 65.
CINCOTTI G. - VII-VIII, 118.
CLEMENTE M. - I-II, 53; IX-X, 19.
COMUZIO E. - I-II, 112; III-IV, 92; V-VI, 66, 152; IX-X, 137, 142.
COSULICH C. - III-IV, 33; XI-XII, 125, 144.
F.D.G. (DI GIAMMATTEO F.) - XI-XII, 168.
DEL MONTE P. - I-II, 19; V-VI, 21; VII-VIII, 2.
DI GIAMMATTEO F. - I-II, 34; III-IV, 34.
FAVA C.G. - V-VI, 68.
FERRAROTTI F. - V-VI, 69.
FINK G. - III-IV, 35.
FOTIA M. - III-IV, 114; VII-VIII, 145; XI-XII, 163, 165.
FROSALI S. - III-IV, 62.
GAMBETTI G. - I-II, 87; III-IV, 4; V-VI, 104; VII-VIII, 81.

G.G. (GAMBETTI G.) - I-II, 1; III-IV, 97; V-VI, 92.
GOBETTI P. - III-IV, 36; VII-VIII, 84; XI-XII, 108.
GRAZZINI G. - V-VI, 69, 116; IX-X, 37.
GUALERZI G. - I-II, 48; V-VI, 101; IX-X, 128.
GUGLIELMI E. - IX-X, 64.
GUGLIELMINO G.M. - III-IV, 95; IX-X, 153, 158; XI-XII, 149, 152.
G.T. (TURRONI G.) - III-IV, 112, 114; VII-VIII, 147.
IVALDI N. - I-II, 107, 128; III-IV, 26; VII-VIII, 73, 122; XI-XII, 134.
KEZICH T. - V-VI, 71, 146, 151; VII-VIII, 130; XI-XII, 129, 139, 142.
LAURA E.G. - I-II, 94; IX-X, 139, 156; XI-XII, 113, 146.
LETO G. - III-IV, 47; V-VI, 71; XI-XII, 112.
LUCIGNANI L. - III-IV, 37.
MICCICHE' L. - V-VI, 72.
MONICELLI M. - V-VI, 74.
MONTESANTI F. - IX-X, 85.
MORANDINI M. - I-II, 41.
M.V. (VERDONE M.) - III-IV, 109, 115.
NEDIV - I-II, III; III-IV, I; V-VI, I; VII-VIII, I; IX-X, I.
N.I. (IVALDI N.) - I-II, 133; V-VI, 54, 70.
OLDRINI G. - III-IV, 38.
PAOLELLA R. - I-II, 58.
PASINELLI P. - I-II, 126; XI-XII, 164.
PELLEGRINI G. - I-II, 69.
PERONA P. - V-VI, 75.
PESCE A. - IX-X, 5, 121; XI-XII, 70.
PILLITTERI P. - V-VI, 76.
PINZAUTI L. - XI-XII, 104.
P.P. - I-II, 130.
QUARGNOLO M. - VII-VIII, 38.
RANIERI G. - VII-VIII, 115.
RANIERI T. - V-VI, 77, 139.
REDI R. - I-II, 110, 120; XI-XII, 133.
RENZI R. - III-IV, 38.
RINAUDO F. - I-II, 104, 122; XI-XII, 130.
RONCORONI S. - VII-VIII, 140; XI-XII, 158.
RONDOLINO G. - I-II, 90, 115; VII-VIII, 56; IX-X, 47, 144.
ROSSETTI E. - I-II, 103.
SAM TERNO: I-II, 30; III-IV, 77; V-VI, 112; IX-X, 117; XI-XII, 43.
SAVIO F. - III-IV, 40; VII-VIII, 150; IX-X, 62.
STRAUB J.-M. - V-VI, 78.
TADDEI N. - III-IV, 40.
TASSONE A. - XI-XII, 2.
TINAZZI G. - I-II, 83; V-VI, 144; VII-VIII, 133, 138; XI-XII, 30.
TORRI B. - III-IV, 42.
TOTI G. - III-IV, 43.
TURRONI G. - I-II, 100, 124, 135; III-IV, 9, 84, 90; V-VI, 79, 156; VII-VIII, 136, 144; IX-X, 140, 146, 148, 150; XI-XII, 140, 142, 161.
VALMARANA P. - III-IV, 46, 82.
VERDONE M. - I-II, 6, 131; III-IV, 107; V-VI, 80; IX-X, 67; XI-XII, 117, 154.
ZAMBETTI S. - V-VI, 38; 141; VII-VIII, 93.
ZANELLI D. - V-VI, 82.
ZARO G. - V-VI, 124, 133.
ZAVATTINI C. - V-VI, 81.

Indice per film

A bientot j'espère (t.l.: A presto, spero) - III-IV, 65, 72.
Abismos de Pasion ovvero **Cumbres Borrascosas** - V-VI, 132.
A Bout de souffle (Fino all'ultimo respiro) - IX-X, 21.
Abschied von Gestern (La ragazza senza storia) - I-II, 9, 12, 13; V-VI, 46.
Acasa de Neculai Popa - IX-X, 25.
A casa propria (t.l.) - IX-X, 45.
Accattone - XI-XII, 2ss.
Acéphale, L' - V-VI, 117.
Acerca de un Personaje que unos llamas San Lazaro y otrot llamas Babalu (t.l.: Su un personaggio che alcuni chiamano San Lazzaro ed altri chiamano Babalù) - III-IV, 73.
Adalen 31 (id.) - VII-VIII, 83, 84, 85, 105.
Adam 2 - XI-XII, III.
Addio Alexandra - XI-XII, 55.
Adélaïde (Fino a farti male) - I-II, (127).
Adieu l'ami (Due sporche carogne) - I-II, (128).
Adolescence - IX-X, 16.
A doppia faccia/Das Gesicht im Dunkeln - XI-XII, (62).
Adoratori del sesso, Gli (v. Meiji Iyakoden).
Adunata al Lirico (16 dicembre 1944) - VII-VIII, 75.
Ad uno ad uno spietatamente (v. Uno a uno Sin Piedad).
Affare di cuore, Un (v. Ljubavni Slucaj, Ili Tragedia Sluzbenice Ptt).
Affare di Lazlo Ambrucha, L' (t.l.) - IX-X, 43, 44.
African Roads - VII-VIII, 124, 126, 127.
Age d'or, L' - V-VI, 125, 131.
Age Heureux, L' - IX-X, 12, 16, 18.
Agente chiamato Dagger, Un (v. Man Called Dagger).
A Ghentar si muore facile (v. En Gentar se muere facil).
Ago sotto la pelle, L' (v. Der Artz von St. Pauli).
Agosto '68 - IX-X, 105.
Ah! ça ira (v. Fényes Svelek).

Aido - IX-X, 33.
Alla bella Serafina piaceva far l'amore sera e mattina (v. La fiancée du pirate).
Aiutami, compare (t.l.) - IX-X, 41, 44.
Alabama - XI-XII, III.
Albero di Natale, L' (v. L'Arbre de Noël).
Alcune ragazze lo fanno (v. Some Girls Do).
Al di là dei sensi - IX-X, 110.
Aldo dice 26x1 - VII-VIII, 75.
Alexandre... le Bienheureux (Alexandre... un uomo felice) - XI-XII, (62).
Alexandre... un uomo felice (v. Alexandre... le Bienheureux).
Alfa Tau - IX-X, IV.
Alibi, L' - III-IV, 6, 7, 8, 60, 90 ss., (2).
Alito d'amore, Un (v. A Touch of Love).
Alle Jahre Wieder (Ogni anno di nuovo) - I-II, 15.
Alle 4 del mattino due uomini, due donne (v. Four in the Morning).
Alligator (t.l.: Alligatore) - XI-XII, 72, 76.
All'incrocio delle strade (t.l.) - IX-X, 45.
Altra faccia del peccato, L' - V-VI, (17).
Altra volta Spagna, Un' (v. España Otra Vez).
Always Tell Your Wife - IX-X, 95.
Amante di Gramigna, L' - III-IV, 7, (2); VII-VIII, 114.
Amanti - I-II, 34, 35, (128).
Amanti di domani (v. Cela s'appelle l'aurore).
Amanti di Dracula, Le (v. Dracula Has Risen from the Grave).
Amarsi male - X-XII, (63).
American Time Capsule, An - IX-X, 26.
Amiche, Le - XI-XII, 34.
Amici del piccolo elefante Gocha, Gli (t.l.) - IX-X, 45, 47.
Amico, Un - IX-X, 8, 45, 47, (44).
Ammazzali tutti e torna solo - III-IV, (2).
Amore a tre, L' (v. Waiting for Caroline).
Amore e così via, L' (v. Liebe un so Weiter).
Amore e mistero (v. The Secret Agent).
Amore e rabbia - VII-VIII, 130 ss., (34); IX-X, 36.
Amore mio, aiutami - XI-XII, 131, (63).
Ananta - IX-X, 24.
Anarchistes, Les / La Bande à Bonnot (La banda Bonnot) - III-IV, (3).
Anathan - XI-XII, III.
Anatomia di un adulterio (v. Le viol).
Anche nel West c'era una volta Dio - I-II, (128).
Anch'io sono una donna (v. Il jeg, en Kvinde).
Ancora (v. More).
Andersen, l'acciarino magico (v. Fyrtjet).
Andersen Monogatari (Le meravigliose favole di Andersen) - III-IV, (3).
Andrea - Wie ein Blatt Auf Nackter Haut (Andrée) - I-II, (128).
Andrei Rubliov - VII-VIII, 83, 84, 108; IX-X, 41.
Angel Exterminador, El (L'angelo sterminatore) - I-II, 83 ss., (128); V-VI, 133; XI-XII, 10 ss.
Angeli bianchi... angeli neri - XI-XII, (63).
Angeli dell'inferno sulle ruote (v. Hells Angels on Weels).
Angelo sterminatore, L' (v. El Angel Exterminador).
Année dernière à Marienbad, L' (L'anno scorso a Marienbad) - VII-VIII, 120.
Anni del cuculo, Gli (v. Kuckucksjahre).
Anni impossibili, Gli (v. The impossible Years).
Anno scorso a Marienbad L' (v. L'année dernière à Marienbad).
Ansiktet (Il volto) - XI-XII, 12.
Antenna - XI-XII, III, IV.
Antiche canzoni rumene (t.l.) - IX-X, 45.
Antonio Das Mortes - VII-VIII, 83, 84, 86, 94; IX-X, 61.
Apa (Il padre) - I-II, (128); VII-VIII, 138 ss.
Appàt, L' (v. Sweet Hunters).
Appointment, The (L'appuntamento) - VII-VIII, 110, (34).
Appunti di viaggio per un film in India - IX-X, 21, 25, 26, 27.
Appunti per l'auto domani - VII-VIII, 124, 127.
April Fools, The (Sento che mi sta succedendo qualcosa) - XI-XII, (63).
A qualsiasi prezzo (Vatican Story) - VII-VIII, (34).
Aquarium - XI-XII, III.
Aran dopo Flaherty - IX-X, 21, 25, 105.
Arbre de Noël, L' (L'albero di Natale) - XI-XII, (63).
Arcangelo, L' - V-VI, 108, (17).
Ardenne '44: un inferno (v. Castle Keep).
Armata a cavallo, L' (v. Csillagosok, Katonák).
Arrest! (v. Nobody Runs Forever).
Arriva Dorellik - I-II, (129).
Arrival, The - I-II, 42, 46.
Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (Artisti sotto la tenda del circo: perplessi) - I-II, 18, 138 ss.; III-IV, 50; V-VI, 46.
Artz von St. Pauli, Der (L'ago sotto la pelle) - XI-XII, (63).
A Saint-Paul de Vence - IX-X, 24.
Aspettando Caroline (v. Waiting for Caroline).
Aspettiamo fino a lunedì (t.l.) - IX-X, 39, 44, 46.
Assassination Bureau, The (id.) - VII-VIII, (34).
Assassinio al terzo piano (v. Games).
Assassini sono tra noi, Gli - I-II, 7.
Assedio (v. Matzor).

Assedio di Venezia - IX-X, 21, 25.
Assegno, L' (v. Le mandat).
Assignation, The - VII-VIII, 60 ss., 67.
Asso di picche, L' (t.l.) - V-VI, 46.
Assoluto naturale, L' - XI-XII, (64).
Asso piglia tutto (v. I quattro dell'Ave Maria).
Asterix et Cléopatre - IX-X, 11, 12, 16, 18; XI-XII, (64).
Asterix le Gaulois (Asterix il Gallico) - I-II, 115, (129).
Astragalo, L' - IX-X, 59.
Astrocolor - IX-X, 102.
Attentato al pudore (v. Les Risques du Métier).
Attenzione! Arrivano i mostri (v. Gamera Tai Barugan).
Atti degli Apostoli - VII-VIII, 140 ss.
Auctor: meccanica a comando elettronico - VII-VIII, 124, 125, 126, 128.
Augenblick der Wahrheit - XI-XII, III.
Au hasard, Balthazar! - V-VI, 46.
Australia ospitale - IX-X, V.
Autostrada del Brennero, L' - IX-X, V.
Aventures de Lagardère, Les / Le Bossu (Il gobbo di Parigi) - V-VI, (17).
Avvenire in agguato, L' - VII-VIII, 40, 50, 51, 56.
Avventure del piccolo Billy, Le (t.l.) - IX-X, 45.
Avventure di Goopy e Bagha, Le (v. Goopy Gyne e Bagha Byne).
Avventure di Ulisse, Le - XI-XII, (64).
Avventure di un lieto piccolo vagabondo, Le (t.l.) - IX-X, 45.
Avventure in Ceylon - IX-X, V.
Az Eltavozott nap (t.l.: La ragazza) - V-VI, 128.
A zonzo per Mosca (t.l.) - I-II, 43.
Azzurri per il Messico - V-VI, 136.

Baby Love (La pelle giovane) - XI-XII, (64).
Bacco in terra di Chianti - VII-VIII, 126, 127.
Bague du Roi Koda, La - XI-XII, III, 70.
Baisers volés, (t.l.: Baci rubati) - III-IV, 82 ss.; V-VI, 127, (17); VII-VIII, 77.
Balcones de Cartagena de Indias, Los - IX-X, V, VI.
Balladen om Carl-Henning (La ballata di Carl-Henning) - IX-X, 35.
Ballade pour un chien - V-VI, 116.
Ballata berlinese (v. Berliner Ballade).
Ballata di Carl-Henning, La (v. Balladen om Carl-Henning).
Ballon Rouge, Le (Il palloncino rosso) - IX-X, 17.
Baltagul (t.l.: La scure) - XI-XII, 56.
Bambola di pezza, La (v. Picture Mommy Dead).
Bambola di Satana - IX-X, (44).
Bambole del desiderio, Le (v. The Strangler).
Bambolona, La - I-II, (129).
Bambi (id.) - IX-X, 63.
Bamboo Saucer, The (La cortina di bambù) - IX-X, (44).
Banda Bonnot, La (v. Les Anarchistes).
Bandiera sul mondo, Una - IX-X, 46.
Banditi a Roma (v. Roma come Chicago).
Bandolero! (id.) - I-II, (129).
Barbàgia ovvero **La società del malessere** - XI-XII, (65).
Barbarella (id.) - I-II, (129).
Barbarossa - V-VI, 46.
Barbed Water (t.l.: Acqua uncinata) - IX-X, 104.
Barriera - V-VI, 46.
Base Artica Zebra (v. Ice Station Zebra).
Bastardi, I - I-II, (130).
Bataille de San Sebastian, La (I cannoni di San Sebastian) - I-II, (130).
Batalla del ultimo Panzer, La (La battaglia dell'ultimo Panzer) - XI-XII, (65).
Battaglia del deserto, La - XI-XII, (65).
Battaglia dell'Oder, La (v. Vesna na Odere).
Battaglia dell'ultimo Panzer, La (v. La Batalla del ultimo Panzer).
Battaglia del Sinai, La - V-VI, (17).
Battaglia di El Alamein, La - III-IV, (3).
Battaglia d'Inghilterra, La - XI-XII, (65).
Battaglia di Okinawa, La (v. Taiheiyo senso to Himeyuri).
Battle of Britain (I lunghi giorni delle aquile) - XI-XII, (66).
Battle of Anzio, The (v. Lo sbarco di Anzio).
Beatrice ou les deux soeurs - V-VI, 117.
Bed Sitting Room, The (La stanza da letto e soggiorno) - IX-X, 28, 35.
Before Winter Comes (Prima che venga l'inverno) - XI-XII, (66).
Begonia Belga - IX-X, V.
Bekstva (t.l.: L'evasione) - IX-X, 57.
Bella di giorno (v. Belle de jour).
Bella e la bestia, La (v. La belle et la bête).
Bella Europa, La - IX-X, V.
Bella impresa, La (v. La belle ouvrage).
Belle de jour (Bella di giorno) - V-VI, 45, 125, 133; XI-XII, 16.
Belle et la bête, La (La bella e la bestia) - XI-XII, 33.
Belle ouvrage, La (La bella impresa) - VII-VIII, 97.
Bellissimo novembre, Un - V-VI, (17); IX-X, 146 ss.
Benfit of the Doubt (t.l.: Beneficio del dubbio) - III-IV, 75.
Ben Hur - XI-XII, 48.
Benito Cereno - IX-X, 70.
Benvenuti in Carinzia - IX-X, V.

Berliner Ballade (Ballata berlinese) - I-II, 8.
Berlinscope - IX-X, V, VI.
Bhakti (t.l.: Amore) - IX-X, 108.
Bhuvan Shome - XI-XII, 56.
Biancaneve (v. White Snaw and the Seven Dwarfs).
Bibbia, La - V-VI, 39.
Bice Skoro Propast Sveta (t.l.: Piove sul mio villaggio) - VII-VIII, 83, 103; IX-X, 50, 53, 58.
Biches, Les (Les Biches - Le cerbiatte) - I-II, (130).
Big Bounce, The (Io sono perversa) - XI-XII, (67).
Big Cube, The (Geometria di un delitto) - XI-XII, (67).
Big Little World of Roman Vidhniac (t.l.: Il grande piccolo mondo di Roman Vidhniac) - XI-XII, 72, 76.
Billion Dollar Brain (Il cervello da un miliardo di dollari) - I-II, (130).
Bixesual (v. Daini no Sei).
Bizonyos Joslatok - IX-X, 26.
Blackbeard's Ghost (Il fantasma del pirata Barbanera) - I-II, (131).
Black Horror - Le messe nere (v. Curse of the Crimson Altar).
Black Jack - IX-X, (44).
Blackmail - IX-X, 96.
Black Panther (t.l.: Pantere nere) - III-IV, 66, 74.
Black Power - XI-XII, III.
Bliss of Mrs. Blossom, The (La ruota di scorta della signora Blossom) - V-VI, (18).
Blow-up - I-II, 32.
Blue (Due occhi di ghiaccio) - I-II, (131).
Bluebell Girls, Les - I-II, 42.
Bog je Umro Uzalud (t.l.: Dio è morto invano) - IX-X, 54.
Boldogsag - IX-X, 26.
Bombe par Hasard, Une (t.l.: Una bomba, per caso) - V-VI, 119; IX-X, 20, 24, 26.
Bonnie and Clyde (Gangster Story) - V-VI, 48.
Bookseller Who Gave up Bathing - VII-VIII, 83.
Boom (La scogliera dei desideri) - I-II, 100 ss., (131).
Bora Bora - I-II, 104 ss., (131); III-IV, 5.
Borom Sarret - XI-XII, III, 69, 70.
Bossu, Le (v. Les Aventures de Lagardère).
Boston Strangler, The (Lo strangolatore di Boston) - I-II, (131).
Bourges, operazione Gestapo (v. Le Franciscain de Bourges).
Boy and a Camel, A (t.l.: Un ragazzo e un cammello) - XI-XII, 72, 78.
Boy and the Pelican, The - IX-X, V.
Boy Named Charlie Brown, A - I-II, 41.
Brandy in the Wilderness - XI-XII, III.
Brasil año 2000 (t.l.: Brasile anno 2000) - IX-X, 28, 33, 37.
Bratja Karamazovy (t.l.: I fratelli Karamazov) - VII-VIII, 115; IX-X, 43, 44, 46.
Bridge at Remagen (Il ponte di Remagen) - XI-XII, (67).
Bridge to Space - IX-X, V.
Brief, Der (t.l.: La lettera) - I-II, 14, 16, 17.
Brigata del diavolo, La (v. Devil's Brigade).
Brotherhood, The (La fratellanza) - V-VI, (18).
Brucia ragazzo, brucia - III-IV, 5, (3).
Bruciatelo vivo (v. Land Raiders).
Brücke, Die (Il ponte) - I-II, 7.
Bruto, El (Il bruto) - V-VI, 131.
Buio oltre il sole (v. The Mercenaries).
Bullitt (id.) - III-IV, 87 ss., (3).
Buona sera, Mrs. Cambell (Buonasera, signora Campbell) - V-VI, (18).
Buon lavoro, Sud - VII-VIII, 123, 125, 126, 127, 128.
Buon Natale - VII-VIII, 124.
Bursa - IX-X, V.
Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy) - IX-X, 140 ss.; XI-XII, (67).
Bye Bye Barbara (id.) - IX-X, (45).
Byt (t.l.: L'appartamento) - IX-X, 21, 24.

Cabascabo - VII-VIII, 83, 86; IX-X, 44, 46; XI-XII, III, 70.
Cabiria - VII-VIII, 43, 44.
Caccia alle mosche (v. Polowanie Na Muchy).
Caccia chiusa per le volpi (v. Schonzeit fur Füchse).
Cadaver Exquisito, El - VII-VIII, 112.
Cada vez que... - VII-VIII, 121.
Caduta degli Dei, La (Götterdämmerung) - XI-XII, 16, 46 ss., (67).
Caduta del III Reich, La (v. The Rise and Fall of the Third Reich).
Cafajestes, Os - XI-XII, 35, 41.
Calcolatore dei ragazzi, Un - VII-VIII, 128.
Calcutta - VII-VIII, 98.
Calda estate, La - IX-X, 114.
Calde amicizie, Le (v. 48 Heures d'amour).
Calde notti di Lady Hamilton, Le (v. Lady Hamilton).
Caldi amori di una minorenne, I (v. Perversion Story).
Caldo amore di Evelyn, Il (v. La petite vertu).
Calma ragazze, oggi mi sposo! (v. Le Gendarme se marie!).
Camera bianca - V-VI, 120, 121.
Camille Bournissen, guide de montagne - XI-XII, 110.

Camillo Torres un prete guerrigliero (v. Immortalità).
Campanadas a medianoche (Fallstaff) - I-II, (132); V-VI, 41.
Canaries, The (t.l.: I canarini) - IX-X, 26.
Canberra - IX-X, 44.
Cancion del turista, La - IX-X, V, VI.
Cannoni di San Sebastian, I (v. La Bataille de San Sebastian).
Canti del Rinascimento (t.l.) - VII-VIII, 84.
Canzone che mi passa per la testa, La (v. Zum Zum Zum).
Canzoni d'inverno - IX-X, V.
Capalloligy - V-VI, 136.
Cape Town Affair, The (Intrigo a Capetown) - IX-X, (45).
Capimmo che lo sciopero non era una pazzia - III-IV, 75.
Capitaine de la petite flotte, Le - V-VI, 136.
Capitani del mare del Sud, I (t.l.) - IX-X, 45.
Capitano di Köpenick, Il (v. Der Hauptmann von Köpenick).
Capitano di lungo... sorso, Il (v. The Extraordinary Seaman).
Capricci - VII-VIII, 83, 102.
Cardillac - IX-X, 76.
Carica dei 101, La (v. 101 Dalmatians).
Carriera, La (v. Der Samfte Nauf).
Casa degli amori particolari, La (v. Manji).
Casa de las Mil Muñecas (v. Das Haus der Tausend Freuden).
Caso apparentemente facile, Un - I-II, 44, 45, 47.
Caso Thomas Crown, Il (v. The Thomas Crown Affair).
Castelli della Castiglia, I - IX-X, V.
Castello di carte, Il (v. House of Cards).
Castle Keep (Ardenne '44: un inferno) - XI-XII, (68).
Catcher, Die - V-VI, 136.
Caterina sei grande (v. Great Catherine).
Catherine / Il suffit d'un amour (Catherine, un solo impossibile amore) - III-IV, (4).
Cati - V-VI, 120, 123.
Cattura, La - XI-XII, 55.
Cavaliere inesistente, Il - IX-X, 101.
Cavallo de Oxumaire, O - XI-XII, 41.
Caza, La - VII-VIII, 120, 121.
Cefalonia - Itaca - IX-X, V.
Cela s'appelle l'aurore (Amanti di domani) - V-VI, 132.
Celestina, La (t.l.) - IX-X, 43, 44.
C'era una volta il West - I-II, 34, 38, (132); V-VI, 151 ss.
Cerimonia segreta (v. Secret Ceremony).
Certo giorno, Un III-IV, 6, 7, 8; V-VI, 129, 141 ss.; VII-VIII, (35); IX-X, II; XI-XII, 44.
Cerveau, Le (Il cervello) - XI-XII, (68).
Cervello da un miliardo di dollari (v. Billion Dollar Brain).
Cest a Slava (t.l.: Onore e gloria) - IX-X, 73.
C'è un uomo nel letto di mamma (v. With Six You Get Eggroll).
Chamade, La (id.) - V-VI, (18).
Champagne (Tabarin di lusso) - IX-X, 96.
Champion, The (Il grande campione) - V-VI, 134.
Change: Handle With Care (t.l.: Cambiamento) - III-IV, 74.
Changes - VII-VIII, 113.
Chappaqua (Chappaqua - La scimmia sulla spalla) - IX-X, (45).
Charge of the Light Brigade, The (I seicento di Balaklava) - I-II, 107 ss.; III-IV, (4).
Charles mort ou vif - VII-VIII, 83, 85, 87.
Charly (I due mondi di Charly) - V-VI, (18).
Charon (t.l.: Caronte) - IX-X, 104.
Chavin - IX-X, V.
Che! (id.) - XI-XII, (68).
Che cosa hai fatto quando siamo rimasti al buio? (v. Where Were You When the Lights Went Out?).
Chiefs - III-IV, 66, 74.
Chien Andalou, Un - V-VI, 125, 131.
Chijin no ai (La gatta giapponese) - VII-VIII, (35).
Children's Games (t.l.: Giochi infantili) - IX-X, 75.
Chimera - I-II, (132).
Chinoise, La (La cinese) - III-IV, 9, 12.
Chitty Chitty Bang Bang (Citty Citty Bang Bang) - V-VI, 152 ss., (19).
Christopheres Movie Matinee - XI-XII, III.
Ciccio perdona... io no! - I-II, (132).
Cicognes, Les - IX-X, V.
Cielo della nostra infanzia, Il (v. Nebo Nashego Detstva).
Cimitero senza croci (v. Une cord... un colt).
Cine-jazz - Max Roach - V-VI, 119.
Cinématographe, Le - V-VI, 117, 118, 123.
Cinese, La (v. La chinoise).
Cinque draghi d'oro, I (v. Five Gold Dragons).
Cinque figli di cane - V-VI, (19).
Cinque per l'inferno - III-IV, (4).
Circles - VII-VIII, 122.
Circus, The (Il circo) - VII-VIII, 78, 79; IX-X, (57).
Città, La (t.l.) - IX-X, 45.
Citty Citty Bang Bang (v. Chitty Chitty Bang Bang).
City Under the Sea (v. War-Gods of the Deep).
Ciudad en la Playa - IX-X, V.
Ciuffettino - XI-XII, 71, 77.
Clovek - Ptica - XI-XII, 111.
Club dei trentanove, Il (v. The Thirthy-Nine Steps).
Colonna Lanfiere, La (t.l.) - IX-X, 41, 44, 47.

Colpo da mille miliardi, Un (v. The italian Job).
Colpo di grazia (v. Tiro de Gracia).
Colpo di stato - V-VI, (19).
Colpo sensazionale al servizio del Sifar - I-II, (132).
Coltello nell'acqua, Il (v. Noz w Wodzie).
Columbia Revolt, The (t.l.: Rivolta alla Columbia University) - III-IV, 72.
Comanche Blanco (...E venne l'ora della vendetta) - VII-VIII, (35).
Come cerchi sull'acqua - IX-X, V.
Come Fishing in Britain - IX-X, V.
Come in uno specchio (v. Sasom i em spegel).
Come l'amore - III-IV, (4); V-VI, 147 ss.
Coming of Man, The (t.l.: La comparsa dell'uomo) - XI-XII, 72, 75.
Commandos - I-II, (132).
Commando suicida - V-VI, (19).
Commissario Pepe, Il - XI-XII, 130 ss., (69).
Commutativity (t.l.: Proprietà commutativa) - XI-XII, 72, 76.
Compagni, I - VII-VIII, 80.
Computer pittore, Il (v. Experiments in Motion Graphics).
Concerto pour un exil - XI-XII, III, 70.
Con fronda di quercia e foglie di fico (v. Mit Eichelaub und Feigenblatt).
Conoscere me stesso: una vetta mai conquistata - XI-XII, 111.
Contes Zaghawa - IX-X, 12, 17; XI-XII, 72, 75.
Contrabbandieri del cielo, I (v. A to Hell With Heroes).
Contracity - XI-XII, III.
Contrebandiers - IX-X, 13, 15.
Contronatura / Schrei in der Nacht (The Unnaturals) - XI-XII, (69).
Convegno di Salisburgo, Il - VII-VIII, 75.
Coogan's Bluff (L'uomo dalla cravatta di cuoio) - I-II, (133).
Coppia, La - XI-XII, 54.
Coraggio, Il (v. Odvaha).
Coraggio quotidiano, Il - V-VI, 46.
Cord... un colt, Une (Cimitero senza croci) - V-VI, (30).
Corpo caldo per l'inferno, Un - V-VI, (19).
Corridori, I (t.l.) - IX-X, 41, 44.
Corruption (L'ossessione del mostro) - IX-X, (45).
Cortina così - V-VI, 137; IX-X, V, VI.
Cortina di bambù, La (v. The Bamboo Saucer).
Cosmodromo 1999 - XI-XII, 71, 75.
Côte d'Adam, La - IX-X, 13.
Count of Days, The - XI-XII, II.
Cow, The (t.l.: La mucca) - XI-XII, 72, 76.
Cowboys sont noirs, Les - XI-XII, III.
Createurs, Les (id.) - IX-X, (45).
Crescendo - VII-VIII, 67.
Criminal Face / Storia di un criminale (v. Ho!).
Crin Blanc - IX-X, 17.
Cronaca morava (v. Visichni Dobri Rodaci).
Cronik der Anna Magdalena Bach - I-II, 17; V-VI, 46.
Crowing Summer (t.l.: Un'esperienza d'estate) - XI-XII, 78.
Crozzon: tre mesi e cento ore - XI-XII, 110.
Csend és Kiàltàs (Silenzio e grido) - V-VI, 37; IX-X, 61.
Csillagosok, Katonàk (L'armata a cavallo) - I-II, (133); V-VI, 113.
CSM - VII-VIII, 128.
Cumbres Borrascosas (v. Abismos de Pasion).
Cuore di mamma - III-IV, 5, 7, 60, (4).
Cuore di una madre, Il - IX-X, 46.
Curse of the Crimson Altar (Black Horror - Le messe nere) - IX-X, (45).
Custer of the West (Custer eroe del West) - I-II, (133).

Daddy's Gone A-Hunting (Minuto per minuto senza respiro) - XI-XII, (69).
...Dai nemici mi guardo io! - V-VI, (20).
Daini no Sei (Bixesual) - XI-XII, (69).
Dal filo all'ago (v. Pe fir).
Dalla parte del manico - I-II, 43, 45, 46; III-IV, 75.
Damn, Der (La diga) - I-II, 16.
Dames du Bois de Boulogne, Les (Perfidia) - XI-XII, 33.
Dangerous Houses - VII-VIII, 67.
Danimarca, incredibile realtà (v. Il primo premio si chiama Irene).
Dannati della terra, I - III-IV, 6, 65, 72; V-VI, 117.
Dannati e i nomadi, I - VII-VIII, 83.
Dans le vent sans memoire (t.l.: Nel vento senza memoria) - IX-X, 104.
Dante no es ùnicamente severo - VII-VIII, 120, 121.
Daring Game (Igloo Uno, operazione Delgado) - IX-X, (46).
Darling, do you Love me? - IX-X, 24.
Day of the Evil Gun (L'ultimo colpo in canna) - I-II, (133).
Day of the Landgrabber (v. Land Raiders).
Death of a Gunfighter (Ultima notte a Cottonwood) - V-VI, (20).
Defi au Vertige - V-VI, 136.
Del amor y otras soledades (t.l.: Dell'amore e altre solitudini) - IX-X, 73.
Delirium (v. Necronomicon - Geträumte Sunden).

Della conoscenza - III-IV, 74.
Delou Thyossane - XI-XII, 70.
Demoiselles de Rochefort, Les (Josephine - La ragazza dei miei sogni) - XI-XII, (69).
Deportes en Mar del Plata - V-VI, 134, 136.
Dernier homme, Le - V-VI, 119.
Derriere la fênetre - IX-X, 16.
Desafios, Los (Le sfide) - VII-VIII, 111, 113.
Deserter USA (Disertori americani) - VII-VIII, 106.
Déserts de l'amour, Les - XI-XII, 8.
Desperados, The (Non uccidevano mai la domenica) - IX-X, (46).
Despuès del diluvio - VII-VIII, 120, 121.
Detective, Un - IX-X, 59; XI-XII, (70).
Detective, The (Inchiesta pericolosa) - I-II, (133).
Deus e o Diabo na Terra do Sol (Il Dio nero e il diavolo biondo) - I-II, (134); V-VI, 113.
Deutschland Dada - XI-XII, III.
Deux ou Trois Choses que je sais d'elle (Due o tre cose che so di lei...) - I-II, (134).
Devil's Angels (Facce senza Dio) - V-VI, (20).
Devil's Brigade, The (La brigata del diavolo) - I-II, (134).
Diable par la Queue, Le (Non tirate il diavolo per la coda) - V-VI, (20).
Diaboliques, Les (I diabolici) - IX-X, (57).
Diakszerelem - IX-X, 26.
Diankhabi - XI-XII, III.
Diario dall'Ocamo, Un - XI-XII, 109.
Diario di una cameriera, Il (v. Le Journal d'une femme de chambre).
Diario di una donna tedesca, Il (t.l.) - IX-X, 42, 44, 46.
Diario di una schizofrenica - I-II, 31; III-IV, (5); IX-X, I.
Diario proibito di Fanny, Il - XI-XII, (70).
Diario segreto di una minorenne, Il (E' nata una donna) - III-IV, (5).
10 meraviglie dell'amore, Le - XI-XII, (70).
Dietro il triangolo - III-IV, 75.
Diga, La (v. Der Damm).
Dillinger è morto - I-II, 80 ss.; III-IV, 6, 8, 60, (5); VII-VIII, 83.
Dio nero e il diavolo biondo, Il (v. Deus e o Diabo na Terra do Sol).
Dio perdoni la mia pistola - XI-XII, (70).
Di pari passo con l'amore e la morte (v. A Walk With Love and Death).
Direction d'acteurs par Jean Renoir - IX-X, 23, 24.
Diritto di vivere, Il - VII-VIII, 39, 55.
Discovering the Music of the Middles Ages (t.l.: Alla scoperta della musica del Medio Evo) - XI-XII, 72.
Disertori americani (v. Deserter USA).
Disertori di Fort Utah, I (v. Fort Utah).
Disertori e i nomadi, I (v. Zbehove).
Distruggete Frankenstein (v. Frankenstein must be Destroyed).
Dito nella piaga, Il - XI-XII, (70).
Dito più veloce del West, Il (v. Support your Local Sheriff).
Divorzio all'italiana - I-II, 37, 39.
Dnevnye Zvezdy (t.l.: Stelle di giorno) - IX-X, 72.
Doctor Glas (id.) - I-II, (134).
Doctor Zhivago (Il dottor Zivago) - I-II, 31, 32.
Dogadaj (t.l.: L'avvenimento) - IX-X, 50, 5., 58, 81.
Doktor Mabuse, der Spieler (Il dottor Mabuse) - VII-VIII, 151.
Dolce novembre (v. Sweet November).
Dolcezze del peccato, Le (v. Der Turm der Verbotenen Liebe).
Dolci cacciatori (v. Sweet Hunters).
Don Chisciotte e Sancio Panza - I-II, (135).
Donna, Una - VII-VIII, 55.
Donna, il sesso e il superuomo, La (Fantabulous) - IX-X, (46).
Donna invisibile, La - IX-X, 59; XI-XII, (71).
Donna per una stagióne, Una - IX-X, 41, 44, 46.
Donna scarlatta, La (v. La femme écarlate).
Donne del pianeta preistorico, Le (v. Women of the Prehistoric Planet).
Don Pietro Caruso - VII-VIII, 40 ss., 55.
Don't Let the Angels Fall (Solo i bambini erano presenti) - VII-VIII, 95.
Don't Raise the Bridge, Lower the River (Non alzare il ponte, abbassa il fiume) - I-II, (135).
Doppelgangel (Doppia immagine nello spazio) - IX-X, 139 ss.; XI-XII, (71).
Dottor Mabuse (v. Doktor Mabuse, der Spieler).
Dottor Zivago, Il (v. Doctor Zhivago).
Dove osano le aquile (v. Where Eagles Dare).
Dove vai tutta nuda - XI-XII, (71).
Dovitljivi Kekec (t.l.: Kekec il disinvolto) - IX-X, 51, 58.
Downhill - IX-X, 96.
Dracula Has Risen from the Grave (Le amanti di Dracula) - IX-X, (46).
Dramatica Popular (t.l.: Rappresentazioni popolari) - III-IV, 73.
Draussen in Berlin - IX-X, 24.
Drengen og Manen (t.l.: Il ragazzo e la luna) - XI-XII, 71.
Due deputati, I - III-IV, (5).
Due invincibili, I (v. The Undefeated).
Due Kennedy, I - IX-X, (46); XI-XII, 144 ss.
Duello nel Pacifico (v. Hell in the Pacific).
Due lunghi sci per un Grand Prix degli Angeli - V-VI, 136.

Due Marie, Le - VII-VIII, 41, 50, 52, 56.
2000 settimane (t.l.) - IX-X, 44.
2001: odissea nello spazio (v. 2001, A Space Odissey).
Due occhi di ghiaccio (v. Blue).
Due o tre cose che so di lei... (v. Deux ou trois choses que je sais d'elle).
Due pompieri, I - I-II, (135).
Due sporche carogne (v. Adieu l'ami).
Duett för Kännibaler (Duo per cannibali) - VII-VIII, 106.
Due volte Giuda I-II, (135).
Duffy (Duffy, il re del doppio gioco) - III-IV, (5).
Duo per cannibali (v. Duett för Kannibaler).
Durante lo spettacolo di jazz (t.l.) - IX-X, 44.
Dwoch - XI-XII, 109.
Dynamit in Gruner Seide (Il più grande colpo della malavita americana) - I-II, (136).

Easy Rider (Libertà e paura) - VII-VIII, 84, 109.
Easy Virtue - IX-X, 96.
E' bene avere un cavallo (t.l.) - IX-X, 45.
Ecce Homo (I sopravvissuti) - VII-VIII, (35).
Ecoles d'alpinisme - XI-XII, 111.
Ecume des jours, L' (La schiuma dei giorni) - XI-XII, (71).
Edad de la piedra, La - VII-VIII, 122.
Edipo Re - XI-XII, 4 ss., 48.
Edirne - IX-X, V.
Edith Piaf - IX-X, 45.
Ehi, amico... c'è Sabata, hai chiuso! - XI-XII, (71).
Ehrenpforte, Die - XI-XII, III.
Eichel und Randy - XI-XII, III.
Ein Anständiges Mädchen - V-VI, 126.
Eine Ehe (t.l.: Un matrimonio) - V-VI, 38; VII-VIII, 100.
Eine Handvoll Helden (Per un pugno di eroi) - I-II, (136).
Einem Freitag in Las Vegas, An (v. El Sudario de Arena).
Ein Sommer auf dem Lande - XI-XII, III.
El - V-VI, 132.
E la chiamarono Olanda - IX-X, V.
El « Che » Guevara - I-II, (136).
Elles - XI-XII, 70.
Elstree Calling - IX-X, 96.
Elvira Madigan (id.) - IX-X, (47).
E' nata una donna (v. Il diario segreto di una minorenne).
Enel 5 anni - VII-VIII, 124.
Enfance nue - IX-X, 14, 16, 18.
Enfer des innocents, L' - XI-XII, III.
Engel der Sunde / 69 Liebesspiele (Sexy Report) - IX-X, (47).
En Gentar se muere facil (A Ghentar si muore facile) - IX-X, (47).
Ensayo de un Crimen ovvero **La vida criminal de Archibaldo De La Cruz** - V-VI, 132.
Entrevista, A - III-IV, 74.
...E per tetto un cielo di stelle - I-II, (136).
Eredi di King Kong, Gli (v. Kaiju Sosoingeki).
Eredità floreale - IX-X, V.
Erika Katappa - XI-XII, III.
Erin Ereintee - V-VI, 119.
Erotissimo (id.) - IX-X, 32, 59; XI-XII, (72).
Esclaves (Schiavi) - VII-VIII, 109.
España Leal en Armas (L'Espagne Loyale en Armes) - V-VI, 131.
España Otra Vez (t.l.: Un'altra volta Spagna) - VII-VIII, 105.
Essor - VII-VIII, 126.
Estate del leone, L' (v. Lejonsommar).
Estate in quattro, Un' (v. L'Isola).
Estudiantes: Condicionamento e Revolta (t.l.: Studenti: condizionamento e rivolta) - III-IV, 74.
Età del malessere, L' - I-II, (137).
Eternel évadé, L' - I-II, 42, 46.
Eterno paradiso, L' (t.l.) - IX-X, 45.
Et la Neige n'était plus - X-XII, III, 69, 70.
Etoile du Sud, L' (v. The Southern Star).
Etrangers, Les (Quelli che sanno uccidere) - XI-XII, (72).
Etude en 21 points - V-VI, 134, 136.
Eva (Una pillola per Eva) - IX-X, (47).
Eva, la venere selvaggia - IX-X, (47).
Evasion des Carrousels (t.l.: Evasione dalla giostra) - IX-X, 20, 23.
...E venne l'ora della vendetta (v. Comanche Blanco).
...E venne un uomo - III-IV, 8.
Execution - I-II, (137).
Excursion a Bucarest - IX-X, V.
Expédition Into the Stone Age, An (t.l.: Una spedizione all'Età della pietra) - III-IV, 73.
Experiments in Motion Graphics - IX-X, 20, 26, 102.
Explorer - IX-X, 24.
Extraordinary Seaman, The (Il capitano di lungo... sorso) - IX-X, (47).

Fabbrica parla, La - III-IV, 75.
Fabian volante (t.l.) - IX-X, 45.
Fable, A - XI-XII, 72.
Facce senza Dio (v. Devil's Angels).
Faces (t.l.: Volti) - V-VI, 46.
Fadern (t.l.: Padre) - IX-X, 78.
Falak (t.l.: I muri) - V-VI, 37; IX-X, 43, 46.
Fall, The - XI-XII, III.
Fall of the House of Usher, The - VII-VIII, 67.
Fallstaff (v. Campanadas a Medianoche).
False vergini, Le (v. Das Haus der Tausend

Freuden).
Fanfarone, il piccolo clown - XI-XII, 71, 75.
Fango verde, Il (The Green Slime).
Fantabulous (v. La donna, il sesso e il superuomo).
Fantasy (Fantasia) - IX-X, 63.
Fantasma del pirata Barbanera, Il (v. Blackbeard's Ghost).
Fantasmatic - IX-X, 26.
Farabuv Konec (t.l.: La fine di un parroco) - VII-VIII, 96.
Farmer's Wife, The - IX-X, 96.
Fatti del maggio, I - III-IV, 72.
Fauna, Flora Fledermaus - XI-XII, III.
Faustina - I-II, (137).
Fée sanguinaire, La - V-VI, 119.
Feetfear - XI-XII, I.
Feldobott Kö (t.l.: La pietra lanciata) - VII-VIII, 107.
Fellini - Satyricon - IX-X, 67, 69, 82 ss.; XI-XII, 46 ss., (72).
Femina Ridens - XI-XII, (72).
Femme au Couteau, La - XI-XII, 70.
Femme 100 Tetes - IX-X, 101.
Femme douce, Une (t.l.: Una donna dolce) - VII-VIII, 113; XI-XII, 44, 59.
Femme Ecarlate, La (La donna scarlatta) - XI-XII, (72).
Femme infidèle, La (Stephane, una moglie infedele) - III-IV, (6).
Femmine insaziabili (v. Gli insaziabili).
Fényes Szelek (Ah! ça ira; t.l.: Venti lucenti) - VII-VIII, 83, 107; IX-X, 61.
Ferrero: a ritmo europeo - VII-VIII, 126.
Fête du Dipri a Gomon - III-IV, 73.
Fête ombragée (t.l.: Ombra sulla festa) - XI-XII, 72.
Fiamma d'amore (v. The Skin Game).
Fiancée du Pirate, La (Alla bella Serafina piaceva far l'amore sera e mattina) - IX-X, 79.
Fidanzato, l'attrice e il ruffiano, Il - III-IV, 51.
Fièvre monte a El-Pao, La - V-VI, 132.
Fight continues, The (t.l.: La lotta continua) - IX-X, 19, 25.
Figli della violenza, I (v. Los olvidados).
Figlio di Aquila Nera, Il - IX-X, (48).
Figlio di Godzilla, Il (v. Godzilla no Musuko).
File of the Golden Goose, The (Quel maledetto ispettore Novak) - XI-XII, (72).
Fille d'en Face, La (La ragazza di fronte) - XI-XII, (72).
Fille nommée amour, Une (Una ragazza chiamata amore) - VII-VIII, (35).
Film! Film! Film! - IX-X, 26.
Final Games, The - V-VI, 134, 136.
Findling, Der (Il trovatello) - I-II, 11, 12, 13.
Fine di Pulcinella, La - VII-VIII, 44, 52.
Fine di un parroco, La (v. Farabuv Konec).
Fino a farti male (v. Adélaïde).
Fiori del male, I (v. O Tafos ton Eraston).
Fitz Roy, the First Ascent of the Southwest Buttress - XI-XII, 110.
Fiume segue il suo corso, Il (t.l.) - IX-X, 41, 44.
Fiume senza ponte, Il - IX-X, 41, 47.
Five Card Stud (Poker di sangue) - III-IV, (6).
Five Gold Dragons (I cinque draghi d'oro) - XI-XII, (73).
Five Sort Film Poems - IX-X, 24.
Fixer, The (L'uomo di Kiev) - XI-XII, (73).
Flashback - VII-VIII, 77, 78, 103, (35).
Flea in Her Ear, A (La pulce nell'orecchio) - V-VI, (20).
Flickorna (t.l.: Una ragazza) - V-VI, 126, 128.
Flurina - IX-X, 46.
Forca può attendere, La (v. Sinful Davey).
For Love of Ivy (Un uomo per Ivy) - I-II, (137).
Fort Olgero - IX-X, 45.
Fortuna di Elizabeth, La (v. Mahlzeiten).
Fort Utah (I disertori di Fort Utah) - XI-XII, (73).
Forza invisibile, La (v. The Power).
Fou du Labo 4, Le (Il morto mettetelo sul conto) - IX-X, (48).
Four in the Morning (Alle 4 del mattino due uomini, due donne) - I-II, (137); V-VI, 129.
Fox, The (La volpe) - I-II, 94 ss.
Fragment of Seeking - Già Symbol of Decadence - VII-VIII, 58 ss., 67.
Francesco giullare di Dio - V-VI, 122.
Franciscain de Bourges, Le (Bourges, operazione Gestapo) - V-VI, (21).
Franco, Ciccio e il pirata Barbanera XI-XII, (73).
Frankenstein must be Destroyed (Distruggete Frankenstein) - XI-XII, (73).
Frantz Mozarel - IX-X, 44.
Fratellanza, La (v. The Brotherhood).
Frauen von Ravensbrück - IX-X, 24.
Fräulein Doktor - III-IV, 7, (6).
Fratelli Karamazov, I (t.l.; v. Bratja Karamazovy).
Frau Firtin Hat Auch Einen Gräfen (Susanna... ed i suoi dolci vizi alla corte del re) - V-VI, (21).
Fredda alba del commissario Joss, La (v. Le Pacha).
Friendly Game - IX-X, 26.
Frog Prince, The (t.l.: Il principe Ranocchio) - XI-XII, 71, 75.
Fucilazione degli innocenti, La - III-IV, 73.
Fucili, I (v. Os Fusiz).
5 Tage bis Monza - V-VI, 137.
Funny Girl (id.) - III-IV, 92 ss.; V-VI, (21).

Fuoco! - V-VI, 120, 123.
Fuoco, Il (t.l.) - IX-X, 41, 44, 47.
Furore nelle strade (v. Wild in the Streets).
Fusiz, Os (I fucili) - V-VI, 113; VII-VIII, 133 ss.; XI-XII, 30 ss., 41.
Fytojet (Andersen, l'acciarino magico) - XI-XII, (74).

Gabinetto del dottor Caligari, Il (v. Das Kabinett des Dr. Caligari).
Gai savoir, Le (La gaia scienza) - IX-X, 29, 32.
Galgen, Der - XI-XII, IV.
Galica - IX-X, V.
Galileo - III-IV, (6); V-VI, 146 ss.
Gamera Tai Barugan (Attenzione! Arrivano i mostri) - XI-XII, (74).
Games (Assassinio al terzo piano) - VII-VIII, 56 ss., 68.
Gangster Love (v. Zuckerbrot und Peitsche).
Gangster Story (v. Bonnie and Clyde).
Garringo - XI-XII, (74).
Gatta giapponese, La (v. Chijin na ai).
Gatto con gli stivali, Il (t.l.) - IX-X, 45.
Gatto e topo - I-II, 17.
Gattopardo Il - XI-XII, 47 ss.
Gatto selvaggio, Il - III-IV, 6; V-VI, 117.
Gendarme se marie!, Le (Calma ragazze, oggi mi sposo!) - III-IV, (6).
Generazioni del deserto - IX-X, V.
Genii (t.l.: I diavoli) - IX-X, 84.
Gente d'onore - IX-X, (48).
Gentle Hand, The (t.l.: La mano gentile) - III-IV, 75.
Geometria di un delitto (v. The Big Cube).
Germania anno zero - I-II, 7, 13.
Gertrud (id.) - V-VI, 46.
Gesicht im Dunkeln, Das (v. A doppia faccia).
Giacche calde, Le (t.l.) - IX-X, 46.
Giappone incantevole - IX-X, V.
Giardini giapponesi - IX-X, V.
Giardino di guerra (v. Jardim de guerra).
Gioco, Il (v. Gra).
Gioco d'azzardo (v. Rogue's Gallery).
Gioco perverso (v. The Magus).
Giornale... a nastri magnetici, Un - VII-VIII, 125, 128.
Giorni di gloria - VII-VIII, 75.
Giorni e notti in Laos - III-IV, 75.
Giorni freddi (v. Hideg Napok).
Giorno... di prima mattina, Un (v. Star!).
Giovani ragazze della stazione K-6, Le (t.l.) - IX-X, 45.
Gioventù del mondo (t.l.) - IX-X, 45.
Giovinezza, giovinezza - XI-XII, 139 ss., (74).
Girando intorno al cespuglio di more (v. Here We Go Round the Mulberry Bush).
Girl on a Motorcycle (Nuda sotto la pelle) - V-VI, (22).
Gitanos et Papillons - IX-X, 12, 17.
Giugno '44 sbarcheremo in Normandia - I-II, (137).
Giulietta degli spiriti - XI-XII, 47 ss.
Gladiatorerna (I Gladiatori) - VII-VIII, 83, 106; XI-XII, 59.
Gladiatori - V-VI, 136.
Gladiatori, I (v. Gladiatorerna).
Glatter Unsinn - V-VI, 136.
Glu, La (t.l.: Il vischio) - III-IV, 75.
Gobbo di Parigi, Il (v. Les aventures de Lagardère).
Gobi - IX-X, 25.
Godzilla no Musuko (Il figlio di Godzilla) - IX-X, (48).
Golpeando en la selva (t.l.: Guerreggiando nella selva) - III-IV, 73.
Gommes, Les - V-VI, 119.
Goodbye Columbus (La ragazza di Tony) - XI-XII, 134 ss.
Good Times, wonderful Times - V-VI, 46.
Goopy Gyne Bagha Byne (t.l.: Le avventure di Goopy e Bagha) - IX-X, 29.
Gorilla von Soho, Der (t.l.: Il gorilla di Soho) - V-VI, (22).
Gornhom - the Dinke Initiation (t.l.: Sacrificazione del capo - Iniziazione Denka) - III-IV, 73.
Gorod w Osadie (t.l.: Una città assediata) - IX-X, 22, 26.
Governo della Carnia, Il - VII-VIII, 75.
Gra (Il gioco) - VII-VIII, 104.
Graduate, The (Il laureato) - I-II, (138).
Granada, Granada, Granada mia - III-IV, 73.
Gran Calavera, El - V-VI, 131.
Gran Casino - V-VI, 131.
Grand amour, Le (No, no, no con tua madre non ci sto) - IX-X, (48); XI-XII, 44.
Grande Barrière de Corail, La (t.l.: La grande barriera di corallo) - IX-X, 108.
Grande campione, Il (v. The Champion).
Grande case Bamiléké, La - XI-XII, III.
Grande inquisitore, Il (v. Witchfinder General).
Grande luce, La (v. A Nagy Feny).
Grande silenzio, Il - I-II, (138).
Grand Final to Carlton - V-VI, 136.
Grandi corse, Le (t.l.) - IX-X, 45.
Grand Magal à Touba - XI-XII, III, 70.
Grassi, I (t.l.) - IX-X, 45.
Great Catherine (Caterina, sei grande!) - III-IV, (7).
Great Charlie Chan, The (t.l.: Il grande Charlie Chan) - IX-X, 107.
Green Slime, The (Il fango verde) - XI-XII, (74).
Greetings (t.l.: Saluti) - IX-X, 28, 34, 37.
Grido, Il - XI-XII, 34.
Grinta, Il (v. True Grit).
Growing Summer (t.l.: Un'esperienza d'estate) - XI-XII, 78.

Guardateli insieme (t.l.) - IX-X, 45.
Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo - IX-X, (57).
Guckloch - IX-X, 24.
Guerra dei sei giorni, La (v. Schatten über Tiran).
Guerra e pace (v. Vojna i Mir).
Guerra nel Foot-Ball - V-VI, 135.
Guerre est finie, La (La guerra è finita) - VII-VIII, 120.
Guns of the Magnificent Seven (Le pistole dei magnifici 7) - XI-XII, (74).
Gymnastique pour garçons - V-VI, 136.
Gypsy Moths, The (I temerari) - XI-XII, 142. ss., (75).

Hande Hoch! - IX-X, 24.
Hannibal Brooks (La straordinaria fuga dal campo 7/A) - XI-XII, (75).
Hanoi, Martes 13 (t.l.: Hanoi, martedì 13) - III-IV, 74.
Happiest Millionaire, The (Il più felice dei miliardari) - I-II, (138).
Harakiri - V-VI, 40, 120.
Hard Contract (Uno sporco contratto) - IX-X, (49).
Harem, L' V-VI, 46.
Hauptmann von Köpernick, Der (Il capitano di Köpernick) - I-II, 8.
Haus Der Tausend Freuden, Das / La casa de Las Mil Muñecas (Le false vergini) - V-VI, (22).
H2S - XI-XII, (75).
Heaven With a Gun (Il pistolero di Dio) - XI-XII, (75).
Heisser Sand Auf Sylt (Nudisti all'isola di Sylt) - XI-XII, (75).
Heisse Tod, Der (v. 99 Mujeres).
Helen Keller and the Teacher (t.l.: Helen Keller e la sua istitutrice) - XI-XII, 72, 76.
Helga und Michael (Helga e Michael) - I-II, (138).
Helicopter Spies, The (Le spie vengono dal cielo) - III-IV, (7).
Hellfighters (Uomini d'amianto contro l'inferno) - III-IV, (7).
Hell in the Pacific (Duello nel Pacifico) - XI-XII, (75).
Hells Angels on Wheels (Angeli dell'inferno sulle ruote) - IX-X, (49).
Herbst der Gammler (t.l.: Autunno dei Gammler) - V-VI, 130.
Herdeiros, Os (t.l.: Gli eredi) - IX-X, 81.
Here we go round the Mulberry Bush (Girando intorno al cespuglio di more) - I-II, (138).
Heroin - XI-XII, III.
He's Got the Whole World - XI-XII, III.
Hey Mama - XI-XII, III, IV.
Hibernatus (Louis de Funès e il nonno surgelato) - XI-XII, (76).
Hideg Napok (Giorni freddi) - VII-VIII, (36).
High School - III-IV, 74.
Hija del Engaño, La - V-VI, 131.
Hilde e Hans, il miracolo dell'amore (v. Woreuber Man Nicht Spricht).
Historia de amor, Una - VII-VIII, 121.
Histoire d'un Pierrot - VII-VIII, 43.
Historia de una chica sola (t.l.: La storia di una ragazza sola) - XI-XII, 57.
Histria: Heraclea si Lebede - IX-X, 25.
Ho! (Criminal Face - Storia di un criminale) I-II, (139).
Hokkaido frontiera settentrionale giapponese - IX-X, V.
Hollywood Party (id.) - III-IV, (8).
Hombre del Golpe Perfecto, El (v. L'uomo dal colpo perfetto).
Homme au crâne rasé, L' (L'uomo dal cranio rasato) - V-VI, 144, 145; XI-XII, 40.
Homme aux Chats, L' (t.l.: L'uomo dei gatti) - IX-X, 21, 24.
Hommes et les autres, Lés - XI-XII, 41.
Homme, une femme, Un (Un uomo, una donna) - V-VI, 134.
Homo Sapiens - XI-XII, II.
Hock, Line & Sinker... (Jerrisssimo!) - XI-XII, (76).
Ho preso il posto di mio marito - III-IV, 75.
Hora de los Hornos, La - VII-VIII, 83, 84, 88.
Hurdes, Las - V-VI, 131.
Horoskop (t.l.: L'oroscopo) - IX-X, 50, 56, 58.
Hort Thumbrian Pilgrimage - IX-X, V, VI.
Hot Millions (Milioni che scottano) - V-VI, (22).
House of Cards (Il castello di carte) - I-II, (139).
Ho vent'anni (t.l.) - V-VI, 46.
Huit jours ailleurs (Otto giorni altrove) - V-VI, 38, 119, 123.
Hund ist Weg, Der (t.l.: Il cane se n'è andato) - XI-XII, 72, 78.
101 Dalmatians (La carica dei 101) - IX-X, 63.
100 Rifles (El Verdugo) - V-VI, (23).
Husz ora (t.l.: Venti ore) - V-VI, 46.

Ice Station Zebra (Base Artica Zebra) - III-IV, (8).
Ich Bin Ein Elefant, Madame (Sono un elefante, signora) - IX-X, 28, 34, 37.
I do not Like the Beatles - IX-X, 23.
If... (Se...) - VII-VIII, 83, 85, 101; IX-X, 60.
Igloo Uno, operazione Delgado (v. Daring Game).

Ikimono No Kiroku (t.l.: Vivere nella paura) - V-VI, 126, 128.
Illustred Man, The (L'uomo illustrato) - IX-X, (49).
I Love you, Alice B. Toklas! (Lasciami baciare la farfalla) - III-IV, (8).
Ilusion Viaja en Tranvia, La - V-VI, 132.
Im Banne des Unheimlichen (Il teschio di Londra) V-VI, (23).
Ime Čovjeka (t.l.: Il cognome) - IX-X, 22, 25, 26.
Immortalità - Camillo Torres, un prete guerrigliero - XI-XII, 54.
Impasse (Il traffico di Manila) - IX-X, (49).
Impossibile Years, The (Gli anni impossibili) - III-IV, (8).
In auto attraverso la Romania - IX-X, V.
Incendio di Mosca, L' (v. Vojna I Mir).
Incesto, L' (v. Wälsungen Blut).
Inchiesta pericolosa (v. The Detective).
In cielo ci sono solo ragazze - V-VI, 134, 136.
Incontro col compagno Lenin (t.l.) - IX-X, 46.
Incredibile furto di Mr. Girasole, L' (v. Never a Dull Moment).
Incrocio d'Europa - IX-X, V.
Indianapolis, pista infernale (v. Winning).
Indiscret, L' (t.l.: L'indiscreto) - XI-XII, 59.
Indovina chi viene a merenda? - V-VI, (23).
In due si in tre no (v. Three into Two Won't Go).
Infallibile ispettore Clouseau, L' (v. Inspectour Clouseau).
Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano - XI-XII, 137 ss., (76).
Infermieri della mutua, Gli - VII-VIII, (36).
Inferno - VII-VIII, 39.
Infinie Tendresse, Une (t.l.: Una tenerezza infinita) - IX-X, 109.
In fondo al buio (v. Laughter in The Dark).
Inghilterra nuda - VII-VIII, (36).
Insaziabile, L' (v. Mahlzeiten).
Insaziabili, Gli / Femmine insaziabili - XI-XII, (76).
Insegnamento dei movimenti dei ginnasti - V-VI, 136.
In-Side-Out I-II, 11.
Inspector Clouseau (L'infallibile ispettore Clouseau) - I-II, (139).
Instanbul Express (id.) - VII-VIII, (36).
Interlude (Interludio) - V-VI, (23).
In the Year of the Pig (t.l.: Nell'anno del maiale) - III-IV, 65, 72; VII-VIII, 85, 88.
Intoccabili, Gli - V-VI, 110, (24).
Into Secondary School - XI-XII, 72, 78.
Intrigo a Capetown (v. The Cape Town Affair).
Invasion XI-XII, III.
Investigatore Marlowe, L' (v. Marlowe).
Io giro i cortometraggi (t.l.) - IX-X, 45.
Io... mio figlio e la fidanzata (v. Les Tortillards).
Io sono curiosa (v. Jag är Nyfiken, Gul/Bla).
Io sono perversa (v. The Big Bounce).
Io vi amo (t.l.) - IX-X, 46.
Ipotesi di felicità, Un' - IX-X, 101.
Ira di Dio, L' - I-II, (139).
Irezumi Muzan (Tattoed, le veneri tatuate) - IX-X, (49).
Isabella, duchessa dei diavoli - XI-XII, (76).
Isadora (id.) - VII-VIII, 83, 102; XI-XII, (76).
Island of the Blue Dolphins, The (t.l.: L'isola dei delfini blu) - XI-XII, 77.
Isola, L' (Un'estate in quattro / Violenza al sole) - IX-X, 114, 137 ss.; XI-XII, (77).
Isola delle svedesi, L' - XI-XII, (77).
Isola del peccato, L' (v. The Manxman).
Isola sulla terra, Un' (v. Sziget a Szárazföldön).
Isole della calma, Le - IX-X, V.
Isole della Grecia, Le - IX-X, V.
Israel - IX-X, V.
Italiana in Algeri, L' - IX-X, 106.
Italiani! E' severamente proibito servirsi della toilette durante le fermate - XI-XII, (77).
Italian Job, The (Un colpo da mille miliardi) - VII-VIII, 114.
Italia vista dal cielo: Basilicata e Calabria, L' - IX-X, V.
Italia vista dal cielo: Emilia-Romagna e Marche, L' VII-VIII, 125, 127.
Italienisches Capriccio - XI-XII, IV.

Jackals (6 pallottole per 6 carogne) - IX-X, (49).
Jag ar Nyfiken, Gul/Bla (Io sono curiosa) - V-VI, (24).
Jagdszenen aus Niederbayern (t.l.: Scene di caccia in Baviera) - VII-VIII, 83, 84, 89, 99.
Jamaica Inn, The (La taverna della Giamaica) - IX-X, 98.
Jano na Rybacke (t.l.: Jano e il pescatore) - XI-XII, 71, 75.
Jardim de Guerra (Giardino di guerra) - VII-VIII, 94.
Jannot l'intrépide - IX-X, 12, 16, 18.
Jeg, en Kvinde, Il (Anch'io sono una donna) - IX-X, (50).
Jerisssimo! (v. Hook, Line & Sinker).
Je t'aime, je t'aime (Je t'aime, je t'aime - Anatomia di un suicidio) - V-VI, (24).
Je, tu, elles (t.l.: Io, tu, loro) - IX-X, 101.
Joanna (id.) - I-II, (140).
Joaquin Murieta (La mano della vendetta) - XI-XII, (77).
Job, Der (t.l.: Il lavoro) - III-IV, 75.

Joe Bass l'implacabile (v. The Scalphunters).
John aged 17 months for 9 days in a Residential Nursery (t.l.: John a 17 mesi per 9 giorni in un asilo d'infanzia) - XI-XII, 72, 78.
Jonas - I-II, 8; III-IV, 65, 74.
Josephine - la ragazza dei miei sogni (v. Les Demoiselles de Rochefort).
Joueur de quilles, Le - V-VI, 118.
Journal d'une femme de chambre, Le (Il diario di una cameriera) - V-VI, 133.
Journal of Albion Moonlight, The - XI-XII, I.
Jour vous verrez les arbres, Un - IX-X, 12.
Juicy Love - XI-XII, III.
Junge Törless, Der (I turbamenti del giovane Törless) - I-II, 16, (140).
Jungle Book, The (Il libro della giungla) - I-II, 115 ss., (140).
Juno and the Paycock - IX-X, 96.
Jusqu'au coeur - V-VI, 117, 118.

Kabinett des dr. Caligaris, Das (Il gabinetto del dottor Caligari) - VII-VIII, 167 ss.
Kad cujes zvona (t.l. Quando senti suonare le campane) - IX-X, 54, 58.
Kad Kolubovi Dolete (t.l.: Quando i colombi volano) - IX-X, 57.
Kaere Legetoj, Det (Il piacevole gingillo) - VII-VIII, 97.
Kaiju Sosoingeki (Gli eredi di King Kong) - IX-X, (50).
Kajakistes, Les - V-VI, 136.
Kaka Yo- XI-XII, 70.
Kaleidoscope (t.l.: Celeidoscopio) - XI-XII, 71, 75.
Kälter als der Tod (Più freddo della morte) - IX-X, 30.
Kandy Perahera - IX-X, V.
Katzelmacher - XI-XII, IV.
Kdo Chce Zabit Jessii? (Superman voule uccidere Jessie) - IX-X, (50).
Kelek - XI-XII, III.
Kendo-der Weg des Schwertes - V-VI, 136.
Kibbutz, Il - IX-X, V.
Kidnapping! Paga o uccidiamo tuo figlio (v. 20.000 dollari sporchi di sangue).
Kid Sentiment - III-IV, 66, 74.
King, Murray - VII-VIII, 83, 85, 89, 108.
Kinjirareta (Naomi) - IX-X, (50).
Klabautermanden (Siamo tutti demoni) - IX-X, 33.
Kletterparadies - Pfalzische Schweiz - XI-XII, 111.
K.O. - IX-X, 45.
Kommando Sinai (v. Schatten über Tiran).
Koniets Sankt-Petersburga (La fine di San Pietroburgo) - VII-VIII, (36); XI-XII, 125 ss.
Kontokorrent 6493738 - XI-XII, III.
Konzertissimo - V-VI, 126.
Krakatoa East of Java (t.l.: Krakatoa est di Giava) - V-VI, (24).
Kros Kontri (t.l.: La corsa) - IX-X, 50, 56.
Kuckucksjahre (Gli anni del cuculo) - I-II, 11.
Kunstpreis 69 - XI-XII, II
Kusse - XI-XII, III.
Kyoto - IX-X, 109.

Ladro di crimini, Il (v. Voleur des Crimes)
Lady Desire - VII-VIII, (36).
Lady Hamilton / Lady Hamilton - Zwischen Schmach und Liebe (Le calde notti di Lady Hamilton) - I-II, (140).
Lady in Cement, The (La signora nel cemento) - I-II, (140).
Lady Vanishes, The - IX-X, 98.
Laissez-Les vivre (t.l.: Lasciateli vivere) - IX-X, 109 XI-XII, 110.
Land Raiders / Day of the Landgrabber (Bruciatelo vivo) - XI-XII, (77).
Lasciami baciare la farfalla (v. I Love You, Alice B. Toklas!).
Last Summer Won't Happen - (t.l.: L'estate non ci sarà) - III-IV, 66, 74.
Laughter in the Dark (In fondo al buio) - VII-VIII, 114.
Laureato, Il (v. The Graduate).
Lawale - XI-XII, III.
Law and Order (t.l.: Legge e ordine) - IX-X, 106; XI-XII, III.
Lazzarillo de Tormes - IX-X, 43.
Le'at Yoter (t.l.: Più lento) - IX-X, 103.
Leben in Dieser Zeit (Vivere nel nostro tempo) - V-VI, 124, 125.
Lebenszeichen (Segni di vita) - I-II, 17.
Leçon Particuliere, La (Una lezione particolare) - I-II, (141).
Legend of Lylah Clare, The (Quando muore una stella) - I-II, (141); V-VI, 38.
Legge dei Gangsters, La - XI-XII, (78).
Legione dei dannati, La - XI-XII, (78).
Lejonsommar (L'estate del leone) - XI-XII, (78).
Lenin in Polonia - IX-X, 46.
Lenin V 1918 Godu (t.l.: Lenin vivente) - IX-X, 46.
Lenin V Oktjabre (t.l.: L'ottobre di Lenin) - IX-X, 46.
Leone d'inverno, Il (v. The Lion in Winter).
Lettera, La (v. Der Brief).
Letzte Mann, Der (L'ultimo uomo) - VII-VIII, 163 ss.
Leyenda de El Dorado, La (t.l.: La leggenda d'Eldorado) - IX-X, 24, 45.
Lezione particolare, Una (v. La Leçon Particulière).
Libertà e paura (v. Easy Rider).
Libre Examen 1968 (t.l.: Libero esame 1968) - III-IV, 72.

Libro della giungla, Il (v. The Jungle Book).
Liebesquelle, Die (Nude e caste alla fonte) - I-II, (141).
Liebe und so Weiter (L'amore e così via) - I-II, 11.
Lifestyles - XI-XII, I.
Lifetime of Comedy (Il Poker della risata) - III-IV, (9).
Linee della ricerca - IX-X, 110.
Lion in Winter, The (Il leone d'inverno) - VII-VIII, 112; XI-XII, 133ss., (78).
Lions eye View - V-VI, 137.
Liudi zemli i nieba (t.l.: Gli uomini della terra e del cielo) - IX-X, 22, 26.
Ljubavni Slucaj, Ili Tragedia Sluzbenice Ptt (Un affare di cuore) - I-II, (141).
Lodger, The (A Story of the London Fog) - IX-X, 96.
Lola Montès - III-IV, 50.
Long Day's Dying, The (Un lungo giorno per morire) - V-VI, (24).
Lo quiero muerto (Lo voglio morto) - XI-XII, (78).
Lord Camber's Ladies - IX-X, 97.
Lost Continent, The (La nebbia degli orrori) - IX-X, (50).
Lost Man, The (L'uomo perduto) - VII-VIII, 113.
Louis de Funès e il nonno surgelato (v. Hibernatus).
Love Bug, The (Un maggiolino tutto matto) - XI-XII, (78).
Lo voglio morto (v. Lo quiero muerto).
Lua tren dat lua (t.l.: Risaie sotto il fuoco) - IX-X, 22, 25, 26, 27.
Luce nell'ombra - VII-VIII, 41, 52.
Lucia - IX-X, 42, 44, 46, 47.
Luci d'inverno (v. Nattvardsgästerna).
Lucrezia - I-II, (141).
Lune en bouteille, La - V-VI, 117.
Lunga fila di croci, Una - IX-X, (50).
Lunga ombra gialla, La (v. The Most Dangerous Man in the World).
Lunghi giorni delle aquile, I (v. Battle of Britain).
Lunghi giorni dell'odio, I - IX-X, (51).
Lungo giorno per morire, Un (v. The Long Day's Dying).
Lungo intrattenimento, Un (t.l.) - IX-X, 44.
Lydia - XI-XII, III.

Macchia rosa, Una - VII-VIII, 111, 114; XI-XII, 59.
Machorka - Muff - III-IV, 51.
Mackenna's Gold (L'oro di Mackenna) - V-VI, (25).
Macunaima - XI-XII, 40, 57.
Mädchen Rosemarie, Das (La ragazza Rosemarie) - I-II, 28.
Made in Sweden - IX-X, 28, 31, 37.
Made in USA (Una storia americana) - III-IV, (9).
Madina - Boe - III-IV, 73; IX-X, 22, 24.
Madra, il terrore di Londra (v. The Night Caller).
Madre, Una - VII-VIII, 44, 52.
Madriguera, La (t.l.: La tana) - IX-X, 36.
Maestro Koko (t.l.: Maestro Coco) - XI-XII, 71.
Maggiolino tutto matto, Un (v. The Love Bug).
Magic Ball (t.l.: La palla magica) - XI-XII, 72.
Magnaccio, Il - XI-XII, (79).
Magna Charta Libertatum - IX-X, 22, 25.
Magus, The (Gioco perverso) - I-II, (142).
Mahlzeiten (t.l.: L'insaziabile) - I-II, 12, 13.
Maldonne (id.) - IX-X, (51).
Malik, Der - IX-X, 111.
Man Called Dagger (Un agente chiamato Dagghér) - VII-VIII, (37).
Man Called Gannon, A (Quando l'alba si tinge di rosso) - I-II, (142).
Mandat, Le (t.l.: L'assegno) - V-VI, 38; XI-XII, III, 69.
Manden der Taenkte Ting (L'uomo che pensava le cose) - VII-VIII, 97.
Mano della vendetta, La (v. Joaquin Murieta).
Man of Munich in Paradise, A - IX-X, V.
Manji (La casa degli amori particolari) - V-VI, (25).
Mann Mit dem Glasauge, Der (L'uomo dall'occhio di vetro) - IX-X, (51).
Ma nuit chez Maud (La mia notte con Maud) - VII-VIII, 99.
Man Who Knew too Much, The - IX-X, 97.
Manxman, The (L'isola del peccato) - IX-X, 96.
Marat-Sade - V-VI, 41.
Marca del Hombre Lobo, La (Le notti di Satana) - XI-XII, (79).
Mare di numeri, Un - VII-VIII, 127.
Margheritine, Le - V-VI, 46.
Maria Walevska - IX-X, IV.
Marie et le curé - V-VI, 120; VII-VIII, 83.
Marie pour memoire - IX-X, 12, 13.
Marlowe (L'investigatore Marlowe) - XI-XII, (79).
Martin et Gaston - IX-X, 12, 17.
Mary / Sir John Greift Ein - IX-X, 97.
Mat - XI-XII, III.
Maternità - VII-VIII, 55.
Matriarca, La - I-II, (142).
Matrimonio perfetto, Il (v. Die Van de Velde - Vollkommene Ehe).
Mattino (v. Il ragazzo che sorride).
Mattino, Il (t.l.) - IX-X, 41, 44.
Mattino d'inverno, Un (t.l.) - IX-X, 46, 47.
Matzor (Assedio) - VII-VIII, 102.

Mauvaises fréquentations, Les - IX-X, 13, 16.
Mayerling (id.) - I-II, (142).
Meandri - V-VI, 120.
Medicina e sport - V-VI, 137.
Medicine chez les Arabes, La - IX-X, 25.
Medico della mutua, Il - I-II, 34, 36, (142).
Med Sviga Laevi - IX-X, 25; XI-XII, 110.
Medium Cool - XI-XII, III.
Meglio morto che vivo (v. More Dead Than Alive).
Meglio vedova - I-II, (142).
Meiji Iyakoden (Gli adoratori del sesso) - IX-X, (51).
Mela, La (t.l.) - IX-X, 45.
Menoz dez (t.l.: Minuti zero) - V-VI, 136.
Meravigliose favole di Andersen, Le (v. Andersen Monogatari).
Mercenaries, The (Buio oltre il sole) - I-II, (143).
Mercenario, Il - I-II, (143).
Messager de l'hiver, Le - IX-X, 16
Metropolis - VII-VIII, 160 ss.
Metti, una sera a cena - V-VI, (25).
Mexicoes - IX-X, V.
Mexico '68 - V-VI, 136.
Mexique - III-IV, 74.
Mezzogiorno 1948 (v. Podne 1948).
Mia notte con Maud, La (v. Ma nuit chez Maud).
Michael Kohlhaas, Der Rebel (t.l.: Michael Kohlhaas, il ribelle) - VII-VIII, 100.
Midnight Cowboy (Un uomo da marciapiede) - IX-X, 28, 36, 37; XI-XII, 44.
Miguel - XI-XII, 77.
Mikhaella - IX-X, 45.
Mikhal - IX-X, 45.
Milioni che scottano (v. Hot Millions).
1.000 aquile su Kreistag (v. The 1.000 Plane Raid).
1919 - IX-X, 45.
Mille peccati... nessuna virtù - XI-XII, (79).
Minuto per minuto senza respiro (v. Daddy's Gone A. Hunting) .
Minuto per pregare, un istante per morire, Un - IX-X, (56).
Miramar: un castello - IX-X, 110.
Missione compiuta Stop, bacioni Matt Helm (v. Wreching Crew).
Missione spazio: tempo zero - IX-X, 110.
Miss Virtù di Pessac, La (v. la Rosière de Pessac).
Mister Freedom - IX-X, 61.
Misty - XI-XII, 77.
Mit Eichelaub und Feigenblatt (t.l.: Con fronda di quercia e foglie di fico) - I-II, 15.
Mixsummerdaydream - IX-X, 25.
Moc Osudu (t.l.: La forza del destino) - IX-X, 20, 24.
Modzerek - IX-X, 26.
Moglie giapponese, La - I-II, (143).
Moglie scacciata, La - VII-VIII, 52, 56.
Moja strana Svijeta (t.l.: La mia parte di mondo) - IX-X, 52, 58.
Monaca di Monza, La (Una storia lombarda) - III-IV, 7, (9); V-VI, 109.
Mondo lontano, Un - IX-X, 103.
Mondo meraviglioso del movimento, Il - V-VI, 136.
Monsieur Hawarden - V-VI, 119.
Monsieur Jean-Claude Vaucherin - IX-X, 21, 24.
Monsieur Wolodiewski - IX-X, 43, 46.
Montagne, sole e neve - V-VI, 137.
Monte Carlo or Bust! (v. Quei temerari sulle loro pazze, scatenate, scalcinate carriole).
Montecarlo Rallye (v. Quei temerari sulle loro pazze, scatenate, scalcinate carriole).
Montecristo '70 (v. Sous le Signe de Monte Cristo).
Montre, La (t.l.: L'orologio) - IX-X, 103.
Mord und Totschlag (Vivi ma non uccidere) - I-II, 16, (143).
More (Ancora) - VII-VIII, 83, 85, 90.
More Dead Than Alive (Meglio morto che vivo) - IX-X, (51).
Mort en ce jardin, La - V-VI, 132.
Morte nel pomeriggio - V-VI, 135, 137.
Morte non ha sesso, La - I-II, (143).
Morte sull'alta collina, La - IX-X, (51).
Morti non si contano, I (v. Quien Grita Venganza).
Morto mettetelo sul conto, Il (**v.** Le fou du Labo 4).
Most (t.l.: Il ponte) - IX-X, 50, 51.
Most Dangerous Man in the World, The (La lunga ombra gialla) - XI-XII, (79).
Mouchette - XI-XII, 10.
Mountain Eagle, The - IX-X, 95.
Movin' on (t.l.: Mettersi in moto) - III-IV, 75.
Mucchio selvaggio, Il (v. The Wild Bunch).
Müde Tod, Der (Destino/Le tre luci) - VII-VIII, 158 ss.
Mujer Sin Amor, Una - V-VI, 131.
Multumesc Mihaela (t.l.: Grazie, Michela) - XI-XII, 71.
Munira - IX-X, 45.
Mur Bur - XI-XII, 72.
Murder! - IX-X, 97.
Muri, I (v. Falak).
Muro, Il (t.l.) - IX-X, 45.
Muro verde, Il (t.l.) - IX-X, 44.
Muscickoi Rasgovor (t.l.: Un discorso da uomini) - XI-XII, 72, 76.
Muscolo del XX secolo Il - V-VI, 137.
Musica popolare del Pakistan dell'Ovest, La (t.l.) - IX-X, 45.
Music Film - XI-XII, I.
Mussolini a Torino (1932) - VII-VIII, 75.

Muzica Mai Presus de Drice (t.l.: Musica prima di tutto) - IX-X, 111.
My Girlfriend's Wedding (Il matrimonio della mia amichetta) - VII-VIII, 85, 90.
My Side of the Mountain (t.l.: La mia parte di montagna) - XI-XII, 71, 77.

Nagy Feny, A (La grande luce) - I-II, 43, 46.
Naomi (v. Kinjirareta).
Na ostrov Tiulenij - IX-X, 23.
Napoleone - IX-X, IV.
Napoleone ad Austerlitz - IX-X, IV.
Napoleone II, l'Aiglon - IX-X, IV.
Nascita di un culto - III-IV, 73.
Naslijedje - XI-XII, 111.
Nattvardsgästerna (Luci d'inverno) - XI-XII, 12 ss.
Nazarin (id.) - III-IV, (10); V-VI, 132.
N'dakarou - XI-XII, 70.
N'diongane - XI-XII, 70.
Nebbia degli orrori, La (v. The Lost Continent).
Nebo Nashego Detstva (I pascoli del Bakai / Il cielo della nostra infanzia) - V-VI, 37, 125, 130; XI-XII, 109.
Necronomicon - Geträumte Sunden (Delirium) - V-VI, (25).
Nedelja (t.l.: Domenica) - IX-X, 54.
Nègre saurait-il rougir?, Un - XI-XII, III.
Nei labirinti di un'anima - VII-VIII, 40, 52, 56.
Neiges de Grenoble, Les - V-VI, 136.
Nei panni di Pietro (v. Shoes of the Fisherman).
Neka Daleka Svjetlost (t.l.: Una luce lontana) - IX-X, 53.
Nel labirinto del sesso (Psychidion) - V-VI, (25).
Nell'anno del Signore - XI-XII, 49, (80).
Nellina - VII-VIII, 40, 42, 47, 55.
Nel lontano Chauchenskoye - IX-X, 46.
Nemici per la pelle (v. Le Tatoué).
Nerosubianco - III-IV, 5, (10).
Nervi a pezzi, I (v. Twisted Nerve).
Never a Dull Moment (L'incredibile furto di Mr. Girasole) - XI-XII, (80).
Never Again to be Denied (t.l.: Per non essere più rinnegati) - III-IV, 73.
Nevinost Bez Zastite (Verginità indifesa) - V-VI, 130; VII-VIII, (37).
Nicht Loschabares Feuer - XI-XII, III.
Nicht Versöhnt oder Es Hilft nur Gewalt, wo Gewalt Herrsht (Non riconciliati / Solo la violenza aiuta dove la violenza regna) - I-II, 16, 17; III-IV, 51.
Nido di nobili - IX-X, 44.
Night Caller, The (Madra, il terrore di Londra) - XI-XII, (80).
Night of the Following Day, The (La notte del giorno dopo) - V-VI, (26).
Night They Raided Minsky's, The (Quella notte inventarono lo spogliarello) - VII-VIII, (37).
Night Tide - VII-VIII, 57 ss., 67.
Nihon no Seishun (Pavana per un uomo sfinito) - V-VI, 37; VII-VIII, 100.
Nipoti di Zorro, I - I-II, (144).
Nizvodno od Sunca (t.l.: Al di là del sole) - IX-X, 54, 58.
Nobody Runs Forever (Arrest!) - I-II, (144).
Noces de Feu (t.l.: Nozze di fuoco) - III-IV, 73.
No Conteis con los Dedos - VII-VIII, 122.
Nocturno 29 - V-VI, 120.
No importa Morir / El puente sobre en Elba (Quel maledetto ponte sull'Elba) - XI-XII, (80).
Noire de..., La - XI-XII, III, 62.
Non alzare il ponte, abbassa il fiume (v. Don't Raise the Bridge, Lower the River).
Non bisogna scambiare i ragazzi del buon Dio per delle anitre selvatiche (v. Opération Léontine).
No, no, no con tua madre non ci sto (v. Le grand amour).
Non riconciliati (v. Nicht Versohnt Oder Es Hilft nur Gewalt, wo Gewalt Herresht).
Non si maltrattano così le signore (v. No Way to Treat a Lady).
Non tirate il diavolo per la coda (v. Le Diable par la Queue).
Non uccidevano mai la domenica (v. The Desperados).
Norvegia, La - IX-X, V.
Nostra Signora dei Turchi - V-VI, 124, (26).
Notte del giorno dopo, La (v. The Night of the Following Day).
Notte dell'agguato, La (v. Stalking Moon).
Notti di Cabiria, Le - IX-X, 59.
Notte di neve - VII-VIII, 55.
Notti di Satana, Le (v. La Marca del Hombre Lobo).
Nouvelle Caledonie - IX-X, V.
99 donne (v. 99 Mujeres).
Novella, Una (t.l.) - IX-X, 45.
99 Mujeres / Der Heisse Tod (99 donne) - IX-X, (52).
No Way to Treat a Lady (Non si maltrattano così le signore) - I-II, (144).
Noz W Wodzie (Il coltello nell'acqua) - III-IV, (10).
Nubia, La - VII-VIII, 127.
Nuda sotto la pelle (v. Girl on a Motorcycle).
Nude e caste alla fonte (v. Die Liebesquelle).
Nudisti all'isola di Sylt (v. Heisser Sand auf Sylt).

Nueve Cartas a Berta - VII-VIII, 119, 120.
Number Seventeen - IX-X, 97.
Number Thirteen - IX-X, 95.
Nuova Zelanda (t.l.) - IX-X, 45.
Nyaye - XI-XII, 70.

Odd Couple, The (La strana coppia) - I-II, (144).
Odissea sulla terra (v. Uchukiju Girara).
Odvaha (Il coraggio) - V-VI, 134, 136.
Odwrot - XI-XII, 109.
Off off Broadway (t.l.: Fuori Broadway) - III-IV, 75.
Oggi a me... domani a te - I-II, (144).
Ogni anno di nuovo (v. Alle Jahre Wieder).
Oiseaux vont Mourir au Pérou, Les (Gli uccelli vanno a morire in Perù) - I-II, 105 ss., (145).
Oktiabr (t.l.: Ottobre) - IX-X, 46; XI-XII, 125 ss., (81).
Olimpiada W Meksyku (t.l.: Olimpiadi del Messico) - XI-XII, 71.
Oliver! (id.) - I-II, 112 ss., (145); IX-X, 44, 46, 47.
Olvidados, Los (I figli della violenza) - V-VI, 41, 131.
Once Upon a Time a Beautiful Dampsel Down to New Town - IX-X, V.
Onda lunga, L' (v. Sweet Ride).
One of the Missing (t.l.: Il soldato disperso) - IX-X, 24, 27.
1.000 Plane Raid, The (1.000 aquile su Kreistag) - IX-X, (55).
On the Edge - VII-VIII, 57, 60, 67.
Ooghoogte (t.l.: Al livello degli occhi) - XI-XII, 72.
Open 1968, The - V-VI, 134.
Operacija - IX-X, 25.
Operacija Beograd (t.l.: Operazione Belgrado) - IX-X, 57.
Opération Léontine (Non bisogna scambiare i ragazzi del buon Dio per delle anitre selvatiche) - V-VI, (26).
Op Steel - VII-VIII, 123, 128.
Orden - IX-X, 25.
Orgasmo III-IV, 5, (10).
Orge nere del dr. Orloff, Le (v. Solo un Ataud).
Orgia del potere, L' (v. Z).
Oro del antiguo Perù - IX-X, V.
Oro di Mackenna, L' (v. Mackenna's Gold).
Oros - XI-XII, 41.
Orso che non esiste, Un (t.l.) - IX-X, 46.
O Rupama i Cepovimu (t.l.: Di buchi e tappi) - V-VI, 126.
Oseka (t.l.: Il riflusso) - IX-X, 52.
Ossessione del mostro, L' (v. Corruption).
Ostern '68 - IX-X, 24.
Otto giorni altrove (v. Huit jours ailleurs).
Övergreppet (v. Le viol).

Pacha, Le (La fredda alba del commissario Joss) - I-II, (145).
Padre, Il (v. Apa).
Padre e madre - VII-VIII, 115.
Pagine chiuse - VII-VIII, 83, 86, 91.
Paint (t.l.: Colore) - IX-X, 20, 26.
Pálutcai fiúk, A (I ragazzi della via Paal) - IX-X, 46, 47.
Paperino Show - V-VI, (26).
Paris au Mois d'Août (Un uomo e due donne) - I-II, (145).
Paris des negritudes - V-VI, 117.
Paris n'existe pas - VII-VIII, 85, 91.
Partner - I-II, (145); IX-X, II.
Pascoli del Bakai, I (v. Nebo Nashego Detstva).
Passa Sartana... è l'ombra della tua morte! - XI-XII, (81).
Paul - V-VI, 121, 123; VII-VIII, 83, 98; XI-XII, III.
Paulina s'en va (t.l.: Paolina se ne va) - IX-X, 80.
Pavana per un uomo sfinito (v. Nihon no Seishum).
Pazzo, Il (t.l.) - IX-X, 45.
Pecora nera, La I-II, 126 ss., (145).
Pe Fir (t.l.: Dal filo all'ago) - IX-X, 20, 25.
Pelle del campione, La - V-VI, 137.
Pelle di bandito - XI-XII, 54.
Pelle giovane, La (v. Baby Love).
Pellegrino, Il (v. The Pilgrim).
Pendulum (Pendulum, crimine senza testimoni) - III-IV, 86 ss., (10).
Peppi le bas-long - IX-X, 45.
Père Noël a les yeus bleus, Le - IX-X, 13, 16, 18.
Perfetto amore, Il - VII-VIII, 55.
Perils of Priscilla, The (t.l.: I rischi di Priscilla) - XI-XII, 71, 76.
Per piacere mi suoni la fine del mondo? - I-II, 43.
Per qualche dollaro in più - V-VI, 39.
Per te nuda mi vendo l'anima (v. ... Soviel Nackte Zaertlichkeit).
Per un pugno di eroi (v. Eine Handvoll Helden).
Perversion Story (I caldi amori di una minorenne) - XI-XII, (81).
Pesca del salmone - V-VI, 137.
Peta zaseda (t.l.: La quinta imboscata) - IX-X, 55.
Petite vertu, La (Il caldo amore di Evelyn) - IX-X, (52).
Petit Potam (t.l.: Il piccolo ippopotamo) - IX-X, 11, 12, 17; XI-XII, 71, 75.
Petulia (id.) - I-II, (145).

Pezzo di cielo, Un (t.l.) - IX-X, 41, 44, 46, 47.
Piacevole gingillo, Il (v. Det Kaere Legetoj).
Piccola cicogna, La - VII-VIII, 115.
Piccola fonte, La - VII-VIII, 40, 42, 47, 55.
Piccola pantera e i suoi amici, La (t.l.) - IX-X, 45.
Piccolo Santo, Il - VII-VIII, 55.
Picnic - VII-VIII, 57, 59, 60, 67.
Picknick mit Weismann - V-VI, 126; XI-XII, II.
Picture Mommy Dead (La bambola di pezza) - XI-XII, (81).
Pictures of a Town - IX-X, V.
Pictures That Moved, The (t.l.: Le immagini che si muovono) - IX-X, 108.
Pierre et Paul - VII-VIII, 113.
Pietra lanciata, La (v. Feldobott Kö).
Pilgrim, The (Il pellegrino) - IX-X, (58).
Pillola per Eva, Una (v. Eva).
Pilule II - IX-X, 25.
Pince à ongles, La - V-VI, 119
Pinciano, un Domingo con sol de Verano del Mes de Agosto - IX-X, 103.
Pink Jungle, The (Le stelle si vedono di giorno) - IX-X, (52).
Piove sul mio villaggio (v. Bice Skoro Propast Sveta).
Piscine, La (La piscina) - V-VI, (26).
Pistole dei magnifici 7, Le (v. Guns of the Magnificent Seven).
Pistole e pane - IX-X, 22, 25.
Pistolero di Dio, Il (v. Heaven With a Gun).
Più felice dei miliardari, Il (v. The Happiest Millionarie).
Più freddo della morte (v. Kälter Als der Tod).
Più grande colpo della malavita americana, Il (v. Dynamit in Gruner Seide).
Plage du Desir, La (v. Os Cafajestes).
Plagio - V-VI, 108, (26); IX-X, 148 ss.
Platzgefecht (t.l.: Il posto conteso) - IX-X, 103.
Play Dirty (I 7 senza gloria) - V-VI, (26).
Playgirl - I-II, 17.
Playtime (Playtime - Tempo di divertimento) - V-VI, 126, 127; IX-X, 44, 46.
Play 2 and 3 - XI-XII, II.
Pleasure Garden, The - IX-X, 95.
Poche ore per una vita - III-IV, 95 ss.
Po' di paura, Un (t.l.) - IX-X, 41, 44.
Podne 1948 (Mezzogiorno 1948) - V-VI, 38.
Poesie et montagne - XI-XII, 111.
Point de vue N. 1 - XI-XII, III.
Poker della risata, Il (v. Lifetime of Comedy).
Poker di sangue (v. Five Card Stud).
Polowanie an Muchy (Caccia alle mosche) - VII-VIII, 83, 104.
Ponte, Il (v.: Die Brücke).
Ponte di Remangen, Il (v. Bridge at Remangen).
Poor Cow (id.) - I-II, (146).
Popolo d'Islanda (t.l.) - IX-X, 45.
Porcile - IX-X, 77; XI-XII, 2 ss., (81).
Poro (t.l.: Renna) - IX-X, 109.
Por Primera Vez (t.l.: Per la prima volta) - III-IV, 72.
Porta del cannone, La - IX-X, (52).
Posters - IX-X, 11, 14, 16.
Posto all'inferno, Un - III-IV, (10).
Posto delle fragole, Il (v.: Smultronstället).
Posto per vivere, Un - IX-X, V.
Potenza degli spiriti, La III-IV, 73; IX-X, 105.
Pour voir la France: le train - IX-X, V.
Power, The (La forza invisibile). - I-II, (146).
Pozdravi Mariju / Sedmina (t.l.: Il pranzo funebre) - IX-X, 56.
Pozo muerto (t.l.: Pozzo morto) - III-IV, 75.
Praga '68 - III-IV, 72.
Pratique de la montagne d'été - XI-XII, 111.
Premiére Ascension - XI-XII, 111.
Presadjivanje Osecanja - IX-X, 37.
Prigioniera, La (v. La prisonnière).
Prima che venga l'inverno (v. Before Winter Comes).
Prima della rivoluzione - V-VI, 40.
Primavera di Praga - III-IV, 72.
Prima volta di Jennifer, La (v. Rachel, Rachel).
Primera Carga al Machete, La (t.l.: La prima carica al machete) - IX-X, 67, 76.
Prime of Miss Jean Brodie, The (La strana voglia di Jean) - VII-VIII, 101; IX-X, 59.
Primo premio si chiama Irene, Il (Danimarca, incredibile realtà) - XI-XII, (81).
Principessa, La - VII-VIII, 55.
Prisoner, The - I-II, 42, 46.
Prisonnière, La (La prigioniera) - IX-X, 59, 60; XI-XII, (81).
Probabilità zero - V-VI, (27).
Procession - III-IV, 75.
Processo, Il - V-VI, 40.
Processo di Torino, Il - VII-VIII, 75.
Progetto, Il (t.l.) - IX-X, 45.
Progetto n. 128 - VII-VIII, 124, 126, 127.
Prologue (t.l.: Prologo) - IX-X, 71.
Protest! (v. Znameni Raka).
Prova, La (t.l.) - IX-X, 45.
Prova di forza (t.l.) - IX-X, 45.
Prudence and the Pill (Prudenza e la pillola) - I-II, (146).
Przkladaniec (t.l.: Guazzabuglio) - IX-X, 20, 25.
Psychidion (v. Nel labirinto del sesso).
Puente sobre en Elba, El (v. No importa morir).
Pugni in tasca, I - V-VI, 39.
Pulce nell'orecchio, La (v. A Flea in Her Ear).

Pull the House Down (t.l.: Demolite la casa) - XI-XII, 72, 78.
Pursuit of Excellence, The (t.l.: Ricerca della perfezione) - XI-XII, 72.
Put Kam Kósmosa (t.l.: La strada verso il Cosmo) - XI-XII, 72.
Putiferio va alla guerra (t.l.) - VII-VIII, (37); IX-X, 45.

Qualqueir Mañana - VII-VIII, 122.
Quando l'alba si tinge di rosso (v. A Man Called Gannon).
Quando muore una stella (v. The Legend of Lylah Clare).
Quando sarò morto e livido - V-VI, 121, 123.
Quando suona a morto (t.l.) - IX-X, 42, 44, 46.
Quanto costa morire - XI-XII, (81).
48 Heures d'amour (Le calde amicizie) - XI-XII, (82).
Quarta parete - VII-VIII, (37).
Quattordici o guerra (v. Wild in the Streets).
491 (490+1=491) - V-VI, (27).
Quattro dell'Ave Maria, I / Asso piglia tutto - I-II, (146).
Quattro del Pater Noster, I - V-VI, (27).
Queen of Blood - VII-VIII, 68.
Quei due (v. Staircase).
Queimada - III-IV, 6.
Quei temerari sulle loro pazze, scatenate, scalcinate carriole (Monte Carlo or Bust! / Montecarlo Rallye) - XI-XII, (82).
Quel caldo maledetto giorno di fuoco - XI-XII, (82).
Quella dannata pattuglia - IX-X, (52).
Quella notte inventarono lo spogliarello (v. The Night They Raided Minsky's).
Quelli che sanno uccidere (v. Les Etrangers).
Quel maledetto ispettore Novack (v. The File of the Golden Goose).
Quel maledetto ponte sull'Elba (v. No importa morir).
Quelque part dans le monde - V-VI, 117.
Quien Grita Venganza (I morti non si contano) - IX-X, (53).
Quo Vadis? - XI-XII, 48.
Quo Vadis Zivorade (id.) - IX-X, 55.

Raccontami bugie (v. Tell Me Lies).
Racconto d'inverno, Un (t.l.) - IX-X, 45.
Rache des dr. Fu Man Chu, Die (La vendetta di Fu Man Chu) - VII-VIII, (38).
Rachel, Rachel (La prima volta di Jennifer) - III-IV; (11).
Radice quadrata - IX-X, 107.
Radio Bantù - IX-X, V.
Radiografia di un colpo d'oro (v. El Sudario de Arena).
Ragazza chiamata amore, Una (v. Une fille nommée amour).
Ragazza con la pistola, La - I-II, 31, 34, 36, 110 ss., (147).
Ragazza di fronte, La (v. La fille d'en face).
Ragazza di Tony, La (v. Goodbye Columbus).
Ragazza nel parco, Una (v. Visnja na Tosmajdanu).
Ragazza piuttosto complicata, Una - III-IV, (11).
Ragazza Rosemarie, La (v. Das Mädchen Rosemarie).
Ragazza senza storia, La (v. Abschied von Gestern).
Ragazzi della via Paal, I (v. A Pálutcai fiúk).
Ragazzo che mangiò per primo con il selvaggio, Il (t.l.) - IX-X, 45, 47.
Ragazzo che sorride, Il / Mattino - V-VI, (27).
Raggi dell'arcobaleno, I (t.l.) - IX-X, 45.
Rainbow (Spara Gringo, spara) - I-II, (147).
Rain People, The - VII-VIII, 113.
Rallye, Il - V-VI, 134, 136; IX-X, 45; XI-XII, 111.
Ram za Sliku Moje Drage (t.l.: Una cornice per il ritratto della mia fidanzata) - IX-X, 52.
Rani Radovi (t.l.: Azioni giovanili) - IX-X, 28, 35, 37, 50, 52.
Rapace, Le (Il Rapace) - I-II, (147).
Rape - XI-XII, III.
Rapitori di ragazzi (t.l.) - IX-X, 45.
Rashomon - V-VI, 45.
Realtà romanzesca - V-VI, (28).
Rebus - I-II, (147).
Recuperanti, I - IX-X, I.
Regno degli animali, Il - IX-X, V.
Regole del gioco, Le - VII-VIII, 124, 126, 127.
Reifenschneider und Seine Frau, Der - XI-XII, III, IV, V.
Relations de un Rio - IX-X, V.
Re, le Torri e gli Alfieri - VII-VIII, 41.
Renascence - VII-VIII, 67.
Repubblica dell'Ossola, La - VII-VIII, 75.
Republika u Plamenu (t.l.: Republica in fiamme) - IX-X, 50, 53.
Retour de l'aventurier, Le - XI-XII, III, 70.
Retreat, The - V-VI, 137.
Revenge, IX-X, (53).
Revolution, The - V-VI, 126.
Rhodesia Count Down - XI-XII, IV, V.
Rich and Strange - IX-X, 97.
Riga la capitale della Lettonia - IX-X, V.
Riky's Great Adventure (t.l.: La grande avventura di Ricky) - XI-XII, 72, 76.
Ring, The (Vinci per me) - IX-X, 96.
Rio Y la Muerte, El - V-VI, 132.
Rischio di vivere, il rischio di morire, Il (v. Wenn es Nacht Wird Auf Der Reeperbahn).
Rise and Fall of the Third Reich, The (La

caduta del III Reich) - XI-XII, (82).
Risques du Métier, Les (Attentato al pudore) - I-II, (147); V-VI, 127.
Rite, The (Il rito) - VII-VIII, 83, 105; IX-X, 61.
Ritorno del drago, Il - IX-X, 61.
Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? - I-II, 34, 37, (147); III-IV, 60.
Rivoluzione sessuale, La - III-IV, 5, 7, (11).
Roads of Mississipi, The - XI-XII, I.
Robinson Crusoe - V-VI, 131.
Rogue's Gallery (Gioco d'azzardo) - IX-X, (53).
Rohfilm - XI-XII, III.
Roma come Chicago (Banditi a Roma) - I-II, (148).
Romeo and Juliet (Romeo e Giulietta) - I-II, (148); III-IV, VI-VI, 114; IX-X, 38.
Rosemary's Baby (Rosemary's Baby - Nastro rosso a New York) - I-II, 90 ss., (148); XI-XII, 40.
Rosière de Pessac, La (La Miss Virtù di Pessac) - VII-VIII, 85, 91.
Rosso e Nero (t.l.) - IX-X, 45.
Ruba al prossimo tuo - I-II, (148).
Run the Wild Colorado IX-X, V.
Ruota del falco (t.l.) - IX-X, 45.
Ruota di scorta della signora Blossom, La (v. The Bliss of Mrs. Blossom).
Ruptures, Les - V-VI, 119.
Ruta de la Indipendencia - IX-X, V.

Sabotage - IX-X, 98.
Sabre and Foil - V-VI, 134, 136.
Sai cosa faceva Stalin alle donne? - XI-XII, 53, (83).
Saint Jerome - III-IV, 72.
Salamandre, Le - V-VI, (28).
Salesman - XI-XII, III, IV.
Saludos Amigos (id.) - IX-X, 63.
Saluti (v. Greetings).
Salvare la faccia - III-IV, (11).
Samfte Hauf, Der (La carriera) - I-II, 17.
Samontnose Dwoje (Solitudine a due) - VII-VIII, 115.
Samurai, I (t.l.) - IX-X, 44.
Sam Whiskey (id.) - IX-X, (53).
Sang d'un poète - VII-VIII, 58, 61.
Sarajevski atentat (t.l.: L'attentato di Sarajevo) - IX-X, 50, 58.
Sartana non perdona (v. Sonora).
Sarzan - XI-XII, III, 62, 69, 70.
Sasom i em spegel (Come in un specchio) - XI-XII, 10 ss.
Satellite - I-II, 82.
Saturnin et la vaca vaca - IX-X, 12, 16.
Satyricon - V-VI, (28).
Savage Seven, The (Violence Story) - XI-XII, (83).
Sbarco di Anzio, Lo (The Battle of Anzio) - I-II, (149).
Sbarco sul tetto del mondo - V-VI, 136.
Scalphunters, The (Jo Bass l'implacabile) - I-II, (149).
Scarabea - VII-VIII, 112.
Scelta, La - IX-X, 21, 25.
Schatten über Tiran / Kommando Sinai (La guerra dei sei giorni) - XI-XII, (83).
Schermitori, Gli - V-VI, 137.
Scherzo, Lo (v. Zert).
Schiavi (v. Esclaves).
Schiuma dei giorni, La (v. L'écume des jours).
Schonzeit fur Füchse (Caccia chiusa per le volpi) - I-II, 14, 15.
Schrei in der Nacht (v. Contronatura).
Schwestern der Revolution - XI-XII, IV.
Scogliera dei desideri, La (v. Boom).
Scoperta della logica, La - IX-X, 111.
Scratch Harry - VII-VIII, 83.
Scusi, facciamo l'amore? - I-II, 122 ss., (149).
Scusi, lei conosce il sesso? - V-VI, (28).
Se... (v. If...).
Seasoms Change, The (t.l.: Le stagioni cambiano) - III-IV, 72.
69 Liebesspiele (v. Engel der Sunde).
Secret Agent, The (Amore e mistero) - IX-X, 98.
Secret Ceremony (Cerimonia segreta) - III-IV, (11).
Segni di vita (v. Lebenszeichen).
Seicento di Balaklava, I (v. The Charge of the Light Brigade).
Sei della grande rapina, I (v. The Split).
Seigneurs des mers du Sud, Les - XI-XII, 110.
Sei luglio - IX-X, 46.
6 pallottole per 6 carogne (v. Jackals).
Sense of Wonder, A (t.l.: Una sensazione di meraviglia) - XI-XII, 72, 76.
Senso - XI-XII, 47, 50.
Sento che mi sta succedendo qualcosa (v. The April Fools).
Serafino - I-II, 34, 37, 39, (149); IX-X, 44, 46.
Sera, un treno, Una (v. Un soir, un train).
Sergeant, The (t.l.: Il sergente) - V-VI, (28); VII-VIII, 136 ss.
Serolan, il mostro e l'imbecille (t.l.) - IX-X, 46.
Serpente di fuoco, Il (v. The Trip).
Servo - VII-VIII, 66.
Sette baschi rossi - VII-VIII, (38).
Sette fratelli (t.l.) - IX-X, 45.
Sette giorni di proroga - IX-X, 44.
Sette senza gloria, I (v. Play Dirty).
7 volte 7 - III-IV, (12).
Set-Up, The (Stasera ho vinto anch'io) - V-VI, 134.

Sexy Baby (v. Unruhige Töchter).
Sexy Report (v. Engel der Sund).
Sfida negli abissi (v. Submarine X-1).
Sfide, Le (v. Los Desafios).
Shalakò (id.) - I-II, (150).
Shinju Tenno Amishima (t.l.: La punizione del cielo ad Amishima) - XI-XII, 58.
Shoes of the Fisherman, The (Nei panni di Pietro / L'uomo venuto dal Kremlino) - I-II, (150).
Shonen (t.l.: Il ragazzo) - IX-X, 74.
Siamo tutti demoni (v. Klabautermanden).
Sierra Maestra - IX-X, 78; XI-XII, 168 ss.
Signora amava le rose, La (v. The Subject Was Roses).
Signora di Costantinopoli, La (v. Sziget a Szárazföldön).
Signora nel cemento, La (v. The Lady in Cement).
Signor Volodiewski (t.l.) - IX-X, 44.
Sigrid - III-IV, 74.
Silenzio, Il (v. Tystnaden) - III-IV, 6; XI-XII, 12 ss.
Silenzio e grido (v. Csend és kiáltás).
Silvestro e Gonzales, sfida all'ultimo pelo - I-II, (150).
Simon Bolivar - IX-X, 43, 44, 47; XI-XII, 140 ss., (83).
Simon del Desierto - V-VI, 46, 133.
Simpatico - IX-X, V.
Sinful Davey (La forca può attendere) - VII-VIII, (38).
Sir John Greift Ein (v. Mary).
Sirokko/Sirocco d'hiver (t.l.: Scirocco d'inverno) - IX-X, 74.
Sissignore - I-II, 34, 36, (150).
Six Chevaux Blues - IX-X, 12, 17.
Sjuget dlja Nebolsciovo Rasskaza (t.l.: Breve storia di un piccolo racconto) - IX-X, 84.
Skammen (La vergogna) - III-IV, (12).
Skidoo (id.) - IX-X, (53).
Ski-in - V-VI, 136.
Skin Game, The (Fiamma d'amore) - IX-X, 97.
Ski: the Outer Limits - V-VI, 136; XI-XII, 110.
Skupljaci Perja - IX-X, 50.
Slaget (t.l.: Il colpo) - IX-X, 20, 25.
Slaves - VII-VIII, 83, 85.
Slavnosti a Hostech, O (t.l.: La festa e gli invitati) - V-VI, 126, 129.
Sljemovi - IX-X, 25.
Slucajni Zivolt (t.l.: Una vita fortuita) - IX-X, 56.
Smultronstället (Il posto delle fragole) - XI-XII, 12 ss.
Socrate, Le - III-IV, 118 ss.
Soir, un train, Un (Una sera, un treno) - V-VI, 144 ss.; VII-VIII, (38); XI-XII, 40.
Sole e il diluvio, Il (t.l.) - IX-X, 43, 44.
Sole splendente, Il (t.l.) - IX-X, 45.
Solitudine a due (v. Samontnose Dwge).
Solo i bambini erano presenti (v. Don't Let the Angels Fall).
Solo un Ataud (Le orge nere del dr. Orloff) - XI-XII, (83).
Some Girls do (Alcune ragazze lo fanno) - IX-X, (54).
Sono libero (t.l.) - IX-X, II, 45.
Sonora (Sartana non perdona) - V-VI, (28).
Sono un elefante, signora (v. Ich bin Elefant, Madame).
Sopravvissuti, I (v. Ecce Homo).
Sotto il segno dello scorpione - III-IV, 6, 7, 8; IX-X, 72; XI-XII, (83).
Sotto le stelle del Nord (t.l.) - IX-X, 44.
Sous le Signe de Monte Cristo (Montecristo '70) - VII-VIII, (38).
Southern Star, The (La stella del Sud) - VII-VIII, (39).
...Soviel Nackte Zaertlichkeit (Per te nuda mi vendo l'anima) - XI-XII, (83).
Sovversivi, I - V-VI, 39, 117.
Space - IX-X, 26.
Space Ballet - A Story of Apollo 9 - IX-X, 22, 26.
Spagna '68 - III-IV, 74.
Spara Gringo, spara (v. Rainbow).
Speeding up Time - XI-XII, I.
Sperduti nel buio - VII-VIII, 38 ss., 55.
Sperduto, Lo (v. Der Verlorene).
Spie vengono dal cielo, Le (v. The Helicopter Spies).
Split, The (I sei della grande rapina) - V-VI, (29).
Sporco contratto, Uno (v. Hard Contract).
Sporco imbroglio, Uno (v. The Strange Affair).
Spoved - IX-X, 24.
Spur eines Madchens (Traccia di una ragazza) - I-II, 12, 13.
Srammo Leto (t.l.: L'estate vergogniosa) - IX-X, 55.
Stadt des Namens Gottes, Die - XI-XII, III.
Staircase (Quei due) - IX-X, 142 ss.; XI-XII, (83).
Stairway to the Sky - V-VI, 137.
Stalking Moon, The (La notte dell'agguato) - I-II, (151).
Stanza da letto e soggiorno, La (v. The Bed Sitting room).
Star! (Un giorno... di prima mattina) - III-IV, 92 ss., (12).
Staraya, Staraya Skaska (t.l.: Una vecchia, vecchia fiaba) - XI-XII, 72, 76.
Stasera ho vinto anch'io (v. The Set-Up).
Stato d'assedio, Lo - XI-XII, 53, (84).
Stay Still While I Hit You - V-VI, 136.
Stefano jr. - III-IV, 75.
Stella del Sud, La (v. The Southern Star).

Stelle si vedono di giorno, Le (v. The Pink Jungle).
Stem Van Het Water, De (La voce dell'acqua) - V-VI, 125, 130.
Stephane, una moglie infedele (v. La femme infidèle).
Sterne (t.l.: Stelle) - I-II, 7.
Still a Brother: Inside the Negro Middle Class - III-IV, 65, 74.
Storia americana, Una (v. Made in USA).
Storia di un criminale / Criminal Face (v. Ho!).
Storia di un Happy End - V-VI, 121.
Storia lombarda, Una (v. La Monaca di Monza).
Story of the London Fog, A (v. The Lodger).
Strada, La - XI-XII, 48.
Strana coppia, La (v. Odd Couple).
Strana voglia di Jean, La (v. The Prime of Miss Jean Brodie).
Strange Affair, The (Uno sporco imbroglio) - V-VI, (29).
Strange fruit - XI-XII, III.
Strangler, The (Le bambole del desiderio) - VII-VIII, (39).
Strangolatore di Boston, Lo (v. The Boston Strangler).
Straordinaria fuga dal campo 7/A (v. Hannibal Brooks).
Strategia di ragno - IX-X, II.
Strazce Majaku - IX-X, 24.
Straziami, ma di baci saziami - I-II, 120 ss., (151).
Strelce - IX-X, 23.
Stretta, La - I-II, 45, 47; III-IV, 75.
Struktur des Kristalles, Die - XI-XII, II.
Student Power (t.l.: Il potere studentesco) - III-IV, 74.
Stuntman - V-VI, (29).
Sua giornata di gloria, La - III-IV, 6, 7, 8; V-VI, 117; IX-X, 31; XI-XII, 59.
Subida al cielo - V-VI, 131.
Subject was Roses, The (La signora amava le rose) - V-VI, (29).
Submarine X-1 (Sfida negli abissi) - VII-VIII, (39).
Sudario de Arena, El / An Einem Freitag in Las Vegas (Radiografia di un colpo d'oro) - III-IV, (12).
Suffit d'un amour, Le (v. Catherine).
Sukces (t.l.: Il successo) - IX-X, 22, 25.
Sultan & Massimino - V-VI, 137.
Summit - I-II, (151).
Suonatori, I (t.l.) - IX-X, 45.
Suo nome è donna Rosa, Il - XI-XII, (84).
Suora giovane, La - VII-VIII, (41).
Su per la discesa (v. Up the Down Staircase).
Superman vuole uccidere Jessie (v. Kdo Chce Zabit Jessii).
Support your Local Sheriff (Il dito più veloce del West) - XI-XII, (84).
Susana - V-VI, 131.
Susanna ed i suoi dolci vizi alla corte del re (v. Fraun Firtin Hat Auch Einen Grafen).
Susza (t.l.: La siccità) - IX-X, 20, 25, 26, 107.
Svatopluk a Jeho Synove - IX-X, 24.
Svezia, inferno e paradiso - I-II, (151).
Sziget a Szárazföldön (t.l.: Un'isola sulla terra/La Signora di Costantinopoli) - VII-VIII, 86, 92.
Sweet Charity (id.) (Una ragazza che voleva essere amata) - IX-X, 59; XI-XII, (84).
Sweet Hunter (Dolci cacciatori) - IX-X, 80; XI-XII, 37, 41, 42.
Sweet November (Dolce novembre) - IX-X, (54).
Sweet Ride, The (L'onda lunga) - I-II, 128 ss.
Swimmer, The (Un uomo a nudo) - I-II, (151).
Swissmade - XI-XII, III.

Tabarin di lusso (v. Champagne).
Tafos Ton Eraston, O (I fiori del male) - VII-VIII, (39).
Taicheiyo no Tsubasa (L'ultimo volo delle aquile) - IX-X, (54).
Taiheiyo senso to Himeyuri (La battaglia di Okinawa) - XI-XII, (85).
Tana, La (v. La Madriguera).
Tango - IX-X, 41, 44, 46.
Tariq, El (La via) - VII-VIII, 87.
Tarzan and the Jungle Boy (Tarzan e il figlio della giungla) - IX-X, (54).
Tarzana, sesso selvaggio - XI-XII, (85).
Tarzan e il figlio della giungla (v. Tarzan and the Jungle Boy).
Tatoué, Le (Nemici per la pelle) - I-II, (152).
Tätowierung (t.l.: Il tatuaggio) - I-II, 12, 13; V-VI, 121.
Tattoed, le veneri tattuate (v. Irezumi Muzan).
Tatuaggio, Il (v. Tätowierung).
Taverna della Giamaica, La (v. The Jamaica Inn).
Taxi, Roulette et Corrida (Vacanze a Malaga) - IX-X, (55).
TC 600 per la gestione globale dei grandi magazzini - VII-VIII, 124, 126, 128.
Teatro di Drottningholm, Il - IX-X, V.
Tecnologia: N/C e dinamica operativa delle rettificatrici « Zocca » - VII-VIII, 128.
Teiva - Enfant des îles - XI-XII, 72.
Tell Me Lies (Raccontami bugie) - III-IV, 65, 72; V-VI, 46.
Temerari, I (v. The Gypsy Moths).
Tempo di divertimento (v. Playtime).
Tempo si è fermato, Il - VII-VIII, 123.
Temps de la timidité, La - V-VI, 123.

Temps de vivre, Le - IX-X, 47.
Temptation - VII-VIII, (39).
Tenderly - I-II, 103, (152).
Teorema - I-II, 33, (152); III-IV, VII; V-VI, 139 ss.; XI-XII, 2 ss.
Tepepa - III-IV, (13).
Terra bruciata (t.l.) - IX-X, 44, 47.
Terra infelice - IX-X, 105.
Terra senza pane (v. Las Hurdes).
Teschio di Londra, Il (v. Im Banne des Unheimlichen).
Test autocarri - VII-VIII, 124, 127, 128.
Test of Violence, A (t.l.: Una prova di violenza) - IX-X, 109.
Tetto, Il - III-IV, 6.
Thedorist's Room - XI-XII, I.
Therese und Isabell (t.l.: Therese and Isabelle) - V-VI, (29).
Thing at Foxcatcher Farms, The - V-VI, 136.
Thirthy-Nine Steps, The (Il Club dei Trentanove) - IX-X, 97.
This is the Hous Jack Built - IX-X, 24.
Thomas Crown Affair, The (Il caso Thomas Crown) - I-II, 97 ss., (152).
3 Into 2 Won't Go (In due sì, in tre no) - IX-X, 29; XI-XII, (85).
Thumbs Down (t.l.: Pollice verso) - III-IV, 65, 72.
Tia Tula, La - VII-VIII, 121.
Tiltott Terület (t.l.: Zona vietata) - IX-X, 75.
Tiro de gracia (Colpo di grazia) - IX-X, 32.
Toast (t.l.: Brindisi) - IX-X, 111.
Toby Dammit - XI-XII, 33.
Toccabili, Le (v. The Touchables).
Tò, è morta la nonna! - XI-XII, 142 ss., (85).
To Hell With Heroes, A (I contrabbandieri del cielo) - I-II, (152).
Tom e Jerry, c'era due volte - I-II, (153).
Tonio Kröger - I-II, 8.
Tony, Tobe Preskocilo (t.l.: Tony, sei un po' svanito) - XI-XII, 72, 76.
Topi grigi, I - VII-VIII, 43.
Top Sensation - V-VI, (30).
Tortillards, Les (Io... mio figlio e la fidanzata) - XI-XII, (85).
To See or not to See - IX-X, 37.
Touchables, The (Le toccabili) - VII-VIII, (40).
Touch of Love, A (Un alito d'amore) - IX-X, 30.
Traccia di una ragazza (v. Spur eines Mädchens).
Traffico di Manila, Il (v. Impasse).
Tranquillo posto di campagna, Un - I-II, (153); III-IV, 84 ss.; IX-X, 28, 32, 37.
322 - XI-XII, III.
Tre giorni di vita - V-VI, 120.
Tre luci (v. Der müde Tod).
30 anni in Padagonia - XI-XII, 111.
36 ore all'inferno - XI-XII, (85).
Tre passi nel delirio - I-II, (153).
Treugolnik (Il triangolo) - V-VI, 37.
Trève, La - V-VI, 119.
Triangolo, Il (v. Treugolnik).
Trip, The (Il serpente di fuoco / Il viaggio) - XI-XII, (85).
Tri pesni o Lenin (t.l.: Tre canzoni su Lenin) - IX-X, 46.
Trittico di Bonnard, Il - VII-VIII, 55.
Troisième jour, Le - XI-XII, III.
Tropici - I-II, 43, 44, 47; V-VI, 159 ss.
Trou, Le (t.l.: Il buco) - IX-X, 19, 20, 24.
Trovatello, Il (v. Der Findling).
True Grit (Il Grinta) - XI-XII, (86).
Tu domani - XI-XII, 72.
Turbamenti del giovane Törless, I (v. Der Junge Törless).
Turm der Verbotenen Liebe, Der (Le dolcezze del peccato) - I-II, (153).
Turnir - V-VI, 136.
Twisted Nerve (I nervi a pezzi) - IX-X, (55).
Twist of Sand, A (Vortice di sabbia) - IX-X, (55).
Two Gentlemen Sharing (t.l.: Due signori in coabitazione) - IX-X, 78.
2001, A Space Odissey (2001: odissea nello spazio) - I-II, 87 ss., (153); IX-X, 44, 47; XI-XII, 18.
Tystnaden (Il silenzio) - III-IV, 5; XI-XII, 12 ss.

Uccellacci e uccellini - V-VI, 39; XI-XII, 4 ss.
Uccelli vanno a morire in Perù, Gli (v. Les oiseaux vont mourir au Perou).
Uchukiju Girara (Odissea sulla Terra) - IX-X, (55).
Ultimo colpo in canna (v. Day of the Evil Gun).
Ultimo Paradiso, L' - VII-VIII, (41); IX-X, V.
Ultimo uomo, L' (v. Der letzte Mann).
Ultimo volo delle aquile, L' (v. Taiheiyo no Tsubasa).
Umano, non umano - I-II, 81; IX-X, 101.
Umberto D - III-IV, 6.
Una sull'altra - XI-XII, (86).
Univers (t.l.: Universo) - IX-X, 20, 24.
Undefeated, The (I due invincibili) - XI-XII, (86).
Uno a uno sin Piedad (Ad uno ad uno spietatamente) - IX-X, (56).
Unruhige Töchter (Sexy Baby) - IX-X, (56).
Unser Auftrag - XI-XII, III.
Untertdrückung der Frau ist vor Allem, Die - XI-XII, V.
Uomini d'amianto contro l'inferno (v. Hellfighters).
Uomo a metà, Un - V-VI, 39.
Uomo a nudo, Un (v. The Swimmer).

Uomo che pensava le cose, L' (v. Manden der Taenkte Ting).
Uomo dai cinque palloni, L' - I-II, 82.
Uomo dal colpo perfetto, L' / El Hombre del Golpe Perfecto - XI-XII, (87).
Uomo dal cranio rasato L' (v. L'homme un crâne rasé).
Uomo dalla cravatta di cuoio, L' (v. Googan's Bluff).
Uomo dall'occhio di vetro, L' (v. Der Mann Mit Dem Glasauge).
Uomo da marciapiede, Un (v. Midnight Cowboy).
Uomo di Kiev, L' (v. The Fixer).
Uomo e due donne, Un (v. Paris au Mois d'Aôut).
Uomo illustrato, L' (v. The Illustred Man).
Uomo perduto, L' (v. The lost Man).
Uomo per Ivy (v. For Love of Ivy).
Uomo, una donna, Un (v. Un homme, une femme).
Uomo venuto dal Kremlino (v. Shoes of the Fisherman).
Up the Down Staircase (Su per la discesa) - I-II, 124 ss.
Urlo dei giganti, L' - V-VI, (30).
Urok po Cigulka - IX-X, 23.

Vacanze a Malaga (v. Taxi, Roulette et Corrida).
Vacanze in Gran Bretagna - IX-X, V.
Vacanze sulla Costa Smeralda - V-VI, (30)
Valle, La (v. A. Volgy).
Valley of Gwangi, The (La vendetta di Gwangi) - XI-XII, (87).
Valul - IX-X, 25.
Vanddraben - IX-X, 24.
Van de Velde - Vollkommene Ehe, Die (Il matrimonio perfetto) - III-IV, (13).
Vangelo secondo Matteo, Il - XI-XII, 2 ss.
Variazioni (t.l.) - IX-X, 45.
Vario '68 - XI-XII, III.
Vatican Story (v. A qualsiasi prezzo).
Vedere - VII-VIII, 44, 52.
Veliki Dan (t.l.: Il grande giorno) - IX-X, 56.
Vedo nudo - V-VI, (30); IX-X, 150 ss.
Vedo, vado! - IX-X, 102.
Vendetta di Fu Man Chu, La (v. Die Rache Des Dr. Fu Man Chu).
Venezia muore - IX-X, 107.
Venezia: una proposta - IX-X, 106.
Vengeance of Fu Man Chu, The (v. Die Rache des Dr. Fu Man Chu).
Veniamo al sodo tesoro (v. Zur Sache Schatzchen).
Vent des aures, Le - XI-XII, 70.
Venti lucenti (v. Fényes Szelek).
22 Fragen an Max Bill - XI-XII, II.
20.000 dollari sporchi di sangue / Kidnapping! Paga o uccidiamo tuo figlio - XI-XII, (87).
20.000 leghe sotto la terra (v. War-Gods of the Deep).
Venti ore (v. Husz ora).
Vera giovinezza, La (t.l.) - IX-X, 45.
Verdugo, El (v. 100 Rifles).
Vergangenheit und Zukunft - IX-X, 23.
Verginità indifesa (v. Nevinost Bez Zastite).
Vergogna, La (v. Skammen).
Vergogna schifosi!... - III-IV, 5, 6, (13).
Verlorene, Der (Lo sperduto) - I-II, 8.
Vesna na Odere (La battaglia dell'Oder) - XI-XII, (87).
Via, La (v. El Tariq).
Viaggio, Il (v. The Trip).
Viaggio sul Dnieper - IX-X, V.
Via lattea, La (v. La voie lactée).
Vida Criminal de Archibaldo de La Cruz, La (v. Ensayo de un Crimen).
Vida Provisoria, A (t.l.: La vita provvisoria) - VII-VIII, 94.
Vidás Secas - V-VI, 126, 128.
Vienna Choir Boys, The (I ragazzi del coro di Vienna) - XI-XII, 72.
Vienna di Strauss (v. Waltzes from Vienna).
Vietnam, guerra e pace - I-II, (153).
Villa Rides (Viva! Viva Villa!) - I-II, (153).
Vinci per me (v. The Ring).
Viol, Le / Overgreppet (Anatomia di un adulterio) - IX-X, (56).
Viol d'une jeune fille douce, Le - V-VI, 117, 118, 123; VII-VIII, 83, 95.
Violence Story (v. The Savage Seven).
Violenza al sole (v. L'Isola).
Vip, mio fratello superuomo - I-II, 115 ss., (154).
Viridiana - V-VI, 133.
Virtù sdraiata, La (v. The Appointment).
Visionari, I - VII-VIII, (40).
Visione del paesaggio (t.l.) - IX-X, 45.
Visnja na Tasmajdanu (Una ragazza nel parco) - IX-X, 57.
Vita in scatola, Una - V-VI, 126.
Vita segreta di una diciottenne - XI-XII, (87).
Vitelloni, I - XI-XII, 34.
Vivaldi's Venice (t.l.: La Venezia di Vivaldi) - IX-X, 112.
Viva Quito - IX-X, V.
Viva! Viva Villa! (v. Villa Rides).
Vive la mort - XI-XII, III.
Vivere nel nostro tempo (v. Leben in dieser Zeit).
Vivi ma non uccidere (v. Mord und Totschlag).
Vivi o preferibilmente morti - XI-XII, (87).
Voce dell'acqua, La (v. De Stem Vvan Het Water).

Voie, La - VII-VIII, 83, 85.
Voie lactée, La (La via lattea) - V-VI, 38, 109, 111, (31); IX-X, 37.
Vojna i Mir (L'incendio di Mosca)) - I-II, (154); V-VI, 45, 114, 149 ss.
Voleur des Crimes (Il ladro di crimini) - V-VI, (31).
Völgy, A (La valle) - VII-VIII, 108.
Volpe, La (v. The Fox).
Volti (v. Faces).
Volto, Il (v. Ansiktet) - XI-XII, 12 ss.
Voros Majus (t.l.: Il maggio rosso) - IX-X, 22, 26.
Vortice di sabbia (v. A Twist of Sand).
Voyage de Badabou, Le - IX-X, 12, 17, 18.
Voyage de Sim, Le - XI-XII, III.
Voyage en Ballon, Le - IX-X, 17.
Voyage to a Far Planet - VII-VIII, 68.
Vrane (t.l.: Le cornacchie) - IX-X, 54, 58.
Vreme bez Rata (t.l.: Il tempo senza guerra) - IX-X, 53.
Vschni Dobri Rodaci (Cronaca Morava) - VII-VIII, 83, 84, 96.

Waiting for Caroline (Aspettando Caroline / L'amore a tre) - XI-XII, (88).
Walbiri Ritual at Gunadjari (t.l.: Rituale Walbiri a Gunadjari) - IX-X, 104.
Walking - IX-X, 24, 26.
Walk With Love and Death, A (Di pari passo con l'amore e la morte) - XI-XII, (88).
Wälsungen Blut (L'incesto) - V-VI, (31).
Waltzer from Vienna (Vienna di Strauss) - IX-X, 97.
War-Gods of the Deep / City Under the Sea (20.000 leghe sotto la terra) - I-II, (154).
Wege Ueber dem Abgrund - V-VI, 136.
We Love you Allright - XI-XII, III.
Wenn es Nacht Wird Auf der Reeperbahn (Il rischio di vivere, il rischio di morire) - IX-X, (56).
Where Eagles Dare (Dove osano le aquile) - III-IV, (13).
Where Were you When the Lights Vent Out? (Che cosa hai fatto quando siamo rimasti al buio?) - I-II, (154).
White Snow and the seven Swarfs (Biancaneve e i sette nani) - IX-X, 63.
Why Man Creates (t.l.: Perché l'uomo crea) - IX-X, 45, 102.
Wie Zwei Fröhliche Luftschifför - XI-XII, IV.
Wild Bunch, The (Il mucchio selvaggio) - XI-XII, 129 ss., (88).
Wilde Reiter GmbH - I-II, 15.
Wild in the Streets (Quattordici o guerra / Furore nelle strade) - XI-XII, (88).
Wind Sound (t.l.: Il vento fischia) - XI-XII, 72, 76.
Winnie Poch e il giorno ventoso (t.l.) - IX-X, 46.
Winning (Indianapolis, pista infernale) - XI-XII, (88).
Wir Müssen Hart Werden, Ohne je Unsere - XI-XII, III.
Witchfinder General (Il grande inquisitore) - I-II, (154).
With Six you Get Eggroll (C'è un uomo nel letto di mamma) - III-IV, (13).
Wojennos Muzyki Orkiestr - IX-X, 26.
Woman's Case, A (t.l.: Il caso di una donna) - XI-XII, 58.
Women of the Prehistoric Planet (Le donne del pianeta preistorico) - IX-X, (56).
Woreuber Man Nicht Spricht (Hilde e Hans, il miracolo dell'amore) - III-IV, (14).
Work is a four Letter Word - V-VI, 130.
Wormwood Star, The - VII-VIII, 67.
Wreching Crew, The (Missione compiuta Stop, bacioni Matt Helm) - V-VI, (31).
Wsiewo tri Uroka (t.l.: Solo tre lezioni) - IX-X, 23, 26.
Wucht am Rhein, Die - IX-X, 24.

Xema - XI-XII, II.

Yawar Mallku - IX-X, 80.
Yellow Submarine (Yellow Submarine - Il sottomarino giallo) - VII-VIII, (40); IX-X, 144 ss.
Yeux de l'été, Les - V-VI, 117, 118; IX-X, 11, 13, 14, 18.
Yin XI-XII, II.
You Can - IX-X, 26.
Young and Innocent - IX-X, 98.
Young One, The - V-VI, 132.
You're in Love, Charlie Brown - I-II, 41, 42.

Z (L'Orgia del potere) - VII-VIII, 79, 80, 84, 85, 98, (40); XI-XII, 36.
Zartlichkeit zu Verlieren: « Pano » ne passera pas - XI-XII, III.
Zaseda (t.l.: L'imboscata) - IX-X, 50, 51, 75.
Zazidani (t.l.: I murati vivi) - IX-X, 51.
Zbehove (I disertori e i nomadi) - VII-VIII, 95.
Zem (t.l.: Terra) - V-VI, 126.
Zert (t.l.: Lo scherzo) - VII-VIII, 111, 112,
Zingara - XI-XII, (89).
Znameni Raka (Protest!) - I-II, (155).
Zorba the Greek (Zorba il greco) - I-II, 69.
Zuckerbrot und Peitsche (Gangster Love) - IX-X, (57).
Zuckerkandl! - IX-X, 107.
Zum Zum Zum (La canzone che mi passa per la testa) - V-VI, (32).
Zur Sache Schatzchen (Veniamo al sodo, tesoro) - I-II, 17.

Indice dei registi

AGOSTINI PH. - IX-X, 12, 16, 18.
AHLBERG M. - IX-X, (50).
ALASSANE M. - XI-XII, III, 69, 70.
ALCOCER S. - XI-XII, (83).
ALDRICH R. - I-II, (141); V-VI, 38.
ALESSI O. - V-VI, (30).
ALEXANDER D. - IX-X, 105.
ALLIO R. - VII-VIII, 113.
ALOVISI E. - V-VI, 136.
ALVAREZ S. - III-IV, 73, 74.
AMADIO S. - XI-XII, (77).
AMENDOLA M. (Jacobs I.) - V-VI, (20); XI-XII, (73).
AMICO G. - I-II, 43, 47; V-VI, 159 ss.
AMON H. - IX-X, (56).
ANDERSEN K. - IX-X, 44, 46.
ANDERSON A. - IX-X, 108.
ANDERSON L. - VII-VIII, 83, 101; IX-X, 60.
ANDERSON M. - I-II, (150).
ANDONOV M. - V-VI, 120, 121.
ANDREASSI R. - VII-VIII, 77, 103, (35).
ANGELLA G. - IX-X, 111.
ANNAKIN K. - XI-XII, (82).
ANTAMORO G. - VII-VIII, 56.
ANTEL F. (Legrand F.) - I-II, (153); V-VI, (21).
ANTONELLI L. - I-II, (153).
ANSORGE E. e G. - IX-X, 26.
ANTOZZI M. - VII-VIII, 125.
ARANDA V. - VII-VIII, 112.
ARANOWICZ S. - IX-X, 22, 26.
ARBIED J. - IX-X, VI.
ARDAVIN C. - IX-X, 44.
ARGENTO D. - V-VI, (27).
ATAMANOV L. - XI-XII, 71, 75.
AUBIER P. - IX-X, 21, 24.
AUBERT J.P. - V-VI, 119.
AUDIARD M. - V-VI, (26).
AURIVE J.C. - IX-X, (47).
AURTHUR R.A. - VII-VIII, 113.
AUTANT-LARA C. - V-VI, (21).
AVALLONE M. - V-VI, (17).
AVERBACK H. - I-II, (154); III-IV, (8).
AXELMAN T. - XI-XII, (78).

BABACAR S. - XI-XII, III.
BABRIC N. - XI-XII, I.
BACHMAN G. - III-IV, 65, 75.
BAILLARD C. - XI-XII, I.
BAKER E.R. - IX-X, 26.
BALASA S. - IX-X, 25.
BALCAZAR A. - V-VI, (28).
BALDANELLO G. - IX-X, (44), (51).
BALDI G.V. - V-VI, 120, 123.
BALDI M. - V-VI, (29).
BALLMANN H. - IX-X, (47).
BALLARD C. - XI-XII, 71, 76.
BARBARO U. - VII-VIII, 75.
BARFORD B. e S. - IX-X, 24.
BARTLET H. - VII-VIII, 113.
BASS S. - IX-X, 102.
BASSORI T. - XI-XII, 69, 70.
BASTAC B. - IX-X, 55.
BASTIA J. - XI-XII, (85).
BATCHELOR J. - XI-XII, 71, 75.
BATTAGLIA E. - XI-XII, 55.
BAULEZ M. - V-VI, 117, 118, 123.
BAVAGNOLI C. - IX-X, 112.
BAXLEY P. - III-IV, (7).
BAYER W. - III-IV, 75; XI-XII, I.
BAZZONI C. - V-VI, (19).
BEAVERS R. - XI-XII, II.
BECHER R. - IX-X, 32.
BEHAR N. - IX-X, 111.
BEJART M. - IX-X, 108.
BELLAMY E. - XI-XII, (77).
BELLOCCHIO M. - V-VI, 117; VII-VIII, 130 ss., (34); IX-X, 36.
BELMONT CH. - XI-XII, (71).
BENAYOUN R. - VII-VIII, 91.
BENDER E.F. - I-II, (138).
BENDRICH V. - IX-X, 19, 25.
BENE C. V-VI, 119, 124; VII-VIII, 83, 102.
BENEDEK L. - IX-X, (46).
BENEDICT R. - IX-X, (49).
BENVENUTI L. - VII-VIII, (39).
BERGENSTRAAHLE J. - IX-X, 28, 31, 37.
BERGER W. - IX-X, 105.
BERGMAN I. - III-IV, 5 (12); VII-VIII, 83, 105; IX-X, 61; XI-XII, 12 ss.
BERGONZELLI S. - XI-XII, (70).
BERKELEY B. - IX-X, 28.
BERTOLUCCI B. - I-II, 45, (145); V-VI, 40; VII-VIII, 130 ss., (34); IX-X, II, 36.
BESNARD J. - IX-X, (48).
BIAGETTI G. - I-II, (137).
BIANCHINI P. - XI-XII, (78), (82).
BIBERMAN H.J. - VII-VIII, 83, 109.
BILLINGTON K. - V-VI, (23).
BISIACH G. - IX-X, (46); XI-XII, 144 ss.
BISTCH CH. - V-VI, 119.
BLANCO G. - VII-VIII, 122.
BLASETTI A. - IX-X, 43, 44, 47; XI-XII, 140 ss., (83).
BLUWAL M. - I-II, 42.
BO S. - IX-X, 16.
BOBET J. - V-VI, 134, 136.
BOCAN H. - IX-X, 73.
BOCCHETTI A. - III-IV, 74.
BOČEK J. - IX-X, 24.
BOFILL (v. Levi R.).
BOGART P. - XI-XII, (79).
BOGDANOVICH P. - IX-X, III.
BOISROND M. - I-II, (141).
BOISSET Y. - VII-VIII, (39).
BOISSOL C. - IX-X, IV.
BOLDT R. - XI-XII, II, III.
BOLOGNINI M. - V-VI, (17); IX-X, 146 ss., (57); XI-XII, (64).
BOLZONI A. VII-VIII, (37).
BONDARCIUK S. - I-II, (154); V-VI, 149 ss.
BONNARD M. - VII-VIII, 55.
BONTEMPI G. - I-II, (151).
BOORMAN J. - XI-XII, (75).
BOOTH L. - XI-XII, I.
BORDERIE B. - III-IV, (4).
BOSTAN I. - IX-X, 25.
BOSIO A. - VII-VIII, 124, 126, 127, 128.
BOULTING R. - IX-X, (55).
BOUTHIER B. - V-VI, 123.
BOZZETTO B. - I-II, 115 ss., (154); V-VI, 126.
BRACKNELL D. - XI-XII, (66).
BRAGAGLIA C.L. - VII-VIII, 56.
BRANDIS R.W. - XI-XII, 72.
BRASS T. - III-IV, 7, (10).
BRAUNBERGER G. - IX-X, 23, 24.
BRAVERMAN CH. - IX-X, 26.
BRAZZI O. - III-IV, (5); XI-XII, (87).
BRAZZI R. (Ross E.) - III-IV, (11).
BRDECKA J. - IX-X, 20, 24.
BRECCIA P. - IX-X, 68; XI-XII, 54.
BRESCIA A. - V-VI, (25).
BRESSON R. - V-VI, 46; VII-VIII, 113; XI-XII, 44, 59.
BRIEL K.D. - XI-XII, IV.
BRIGNONE G. - VII-VIII, 56.
BRIZ J. - VII-VIII, (35).
BROOK P. - III-IV, 65, 72; V-VI, 41, 46.
BROWN C. - IX-X, IV.
BROWNING R. - IX-X, (46).
BRUNO E. - III-IV, 7; IX-X, 31, 68; XI-XII, 59.
BRUSATI F. - I-II, 103 ss., (152).

BUCHS J. - XI-XII, (81).
BUÑUEL L. - I-II, 83 ss., (128); III-IV, (10); V-VI, 38, 41, 46, 109, 125, 131 ss., (31); IX-X, 37; XI-XII, 8 ss.
BURSTALL J. - IX-X, 44.
BYRDY J. - XI-XII, 71.

CALDANA A. - III-IV, 66.
CALTABIANO A. - V-VI, (19).
CAMINO J. - VII-VIII, 105.
CAMPANELLA A. - VII-VIII, 75.
CANE A. - I-II, 45, 47; III-IV, 75.
CANUTT Y. - I-II, (131); III-IV, (13).
CAPELLO C. - VII-VIII, 75.
CAPITANI G. - V-VI, (17).
CAPOGNA S. - V-VI, 108, (26); IX-X, 148 ss.
CAPRIOLI V. - I-II, 122 ss., (149).
CARBONE M. - III-IV, 73, 75.
CARDIFF A. (v. Cardone A.).
CARDIFF J. - I-II, (143); V-VI, (22).
CARDONE A. (Cardiff A.) - I-II, (129), (139); XI-XII, (87).
CARLE G. - V-VI, 117, 118, 123; VII-VIII, 83, 95.
CARLSEN H. - IX-X, 33.
CARLSON D.K. - IX-X, 102.
CARRERAS M. - IX-X, (50).
CARRIERE J.C. - V-VI, 119.
CASAPINTA F. - IX-X, (44).
CASARIL G. - IX-X, 59.
CASSAVETES J. - V-VI, 46.
CASSELLA G. - III-IV, 75.
CASTELLARI E.G. (v. Girolami E.).
CAVALIER A. - V-VI, (18).
CAVALLONE A. - V-VI, (28).
CAVANI L. - V-VI, 146 ss.
CAVARA P. - XI-XII, 55.
CAYATTE A. - I-II, (147); V-VI, 127.
CECCHINATO G. - VII-VIII, 123, 125, 126, 127, 128.
CELI A. - III-IV, 6, 90 ss.; V-VI, 108.
CERNIKOV V. - V-VI, 120.
CERVI T. - I-II, (144).
CHABROL C. - I-II, (130); III-IV, (6).
CHAFFEY D. - I-II, 42, 46; IX-X, (55).
CHAMONIX V. - V-VI, 136.
CHAPLIN CH. - V-VI, I, 82 ss.; VII-VIII, 78; IX-X, (57), (58).
CHAPMAN B. - IX-X, (46).
CHARON J. - V-VI, (20).
CHAUVIN H. - IX-X, 11, 14, 16.
CHITRUK F. - IX-X, 26.
CHITYLOVA V. V-VI, 46.
CHRISTIAN-JAQUE - I-II, (140).
CICERO N. - I-II, (135).
CIFARIELLO A. - I-II, XI.
CINIERI F. - V-VI, (18).
CIORCIOLINI M. - I-II, (132), (144); V-VI, (23).
CIVIRANI O. - I-II, (141).
CLAIR R. - VII-VIII, 77.
CLARKE J.B. - XI-XII, 71, 77.
CLOUZOT H.G. - IX-X, 59, 60, (57); XI-XII, (81).
COBAR N. - XI-XII, 71.
COLETTI D. - I-II, (149).
COLIZZI G. - I-II, (146).
COLLINSON P. - V-VI, (24); VII-VIII, 114.
COMENCINI L. - XI-XII, 137 ss., (76).
COOK F. - I-II, (146).
COOPER S. - IX-X, 109.
COPPOLA F.F. - VII-VIII, 113.
CORBUCCI B. - I-II, (135); V-VI, (32); XI-XII, (76).
CORBUCCI S. - I-II, (138), (143).
CORLISH F.B. - I-II, (147).
CORMAN R. - XI-XII, (85).
CORNFIELD H. - V-VI, (26).
CORSI M. - VII-VIII, 56.
CORTAZAR O. - III-IV, 72, 73.
COSGROVC B. - XI-XII, 72.
COSTARD H. - XI-XII, III, IV, V.
COSTEV H. - IX-X, IV.
CRESCI G.P. - III-IV, 75.
CRISPINO A. - I-II, (132).
CROTTI L. - III-IV, 73.
CSANYI M. - IX-X, 26.

DA CAMPO G. - VII-VIII, 83, 91.
DAHER - V-VI, 117.
D'ALESSANDRO A. - XI-XII, 71, 77.
DALLAMANO M. - I-II, (143).
D'ALMEIDA N. - VII-VIII, 94.
DAMIANI D. - III-IV, VI, (11).
DANISCHEWSKY J. - IX-X, (46).
DANSEREAU F. - III-IV, 65, 72.
DARBELLAY M. - XI-XII, 110.
DAVIES G. - XI-XII, 78.
DAVIS R.H. - IX-X, (45).
DAVISON T. - XI-XII, (67).
DAWSON A.M. (v. Margheriti A.).
DE ANDRADE J.P. - XI-XII, 57.
DE ANTONIO E. - III-IV, 65, 72; VII-VIII, 88.
DEARDEN B. - VII-VIII, (34).
DE BRAN F. - IX-X, 103.
DE BROCA PH. - V-VI, (20).
DE CHALONGE CH. - III-IV, (4).
DECOIN J. - IX-X, VI.
DECOURT J.P. - V-VI, (17).
DE FEO F. - VII-VIII, 75.
DEGELIN E. - IX-X, 44.
DE HEUSCH L. - III-IV, 72.
DE LA PATELLIERE D. - I-II, (152).
DELP - XI-XII, III.
DE LUIGI F. - III-IV, 78.
DELVAUX A. - V-VI, 144 ss.; VII-VIII, (38).
DE MARTINO A. I-II, (148); XI-XII, (76).
DEMY J. - XI-XII, (69).
DENES J. - V-VI, 126.
DENZER K. - IX-X, 24.
DEODATO R. - V-VI, (27), (30).
DE PALMA B. - IX-X, 28, 34, 37.
DERAY J. - V-VI, (26).
DEREN M. - VII-VIII, 58.
DE RISO C. - VII-VIII, 55.
DE ROBERTIS F. - IX-X, IV.
DEROISY L. - V-VI, 119.
DE ROSIS F. - XI-XII, (79).
D'ERRICO C. - VII-VIII, 40, 56.
DESAGNAT J.P. - XI-XII, (72).
DE SANTIS G. - VII-VIII, 75.
DE SICA V. - I-II, 34 ss., (128); III-IV, 6; XI-XII, 158 ss.
DE SIMONE U. - VII-VIII, 55.
DE SISTI V. - V-VI, (28); VII-VIII, (36).
DE TOTH A. - V-VI, (26).
DEVAL P. - V-VI, 117.
DE VERO A. - IX-X, 22, 25.
DEVI A. - IX-X, 43, 44.
DEVILLE M. - IX-X, (45).
DIAGNE Y. - XI-XII, 70.
DI CARLO C. - VII-VIII, 74.
DICKINSON J. - IX-X, 20, 26.
DI CIAULA A. - IX-X, 103.
DIEGUES C. - IX-X, 68, 81.
DI GIANNI L. - III-IV, 73; IX-X, 105.
DI LEO F. - III-IV, 5, (3); XI-XII, (63).
DIOP S.D. - XI-XII, III.
DJORDJEVIC P. - V-VI, 38.
DIRVOOST A. - XI-XII, III, IV.
DMYTRYK E. - I-II, (150).
DOI M. - IX-X, (51).
DOMNICK O. - I-II, 8.
DONEN S. - IX-X, 142 ss.; XI-XII, (83).
DONEV D. - IX-X, 23.
DONIOL-VALCROZE J. - IX-X, (56).
DONNER C. - I-II, (138).
DORDEVIC P. - IX-X, 50, 56.
DORE O. - XI-XII, III.
DOS SANTOS N.P. - V-VI, 126, 128.

DOUGLAS G. - I-II, (133), (140).
DRASKOVIC B. - IX-X, 50, 56, 58.
DREYER C.TH. - V-VI, 46.
DUKANOVIC M. IX-X, 55.
DUKIE R.L. - IX-X, 54.
DUKOFF B. - XI-XII, 72, 76.
DUNNING G. - VII-VIII, (40); IX-X, 144 ss.
DURAN C. - VII-VIII, 121.
DUVIVIER E. - IX-X, 101.

ECARÉ D. - XI-XII, III, 69, 70.
ECHARD N. - III-IV, 73.
EDWARD S. - III-IV, (8).
EGEA J.L. - VII-VIII, 113.
EGUILUZ E.L. - XI-XII, (79).
EHMCK G. - I-II, 12; IX-X, 103.
EISENSTEIN S.M. - I-II, 31; XI-XII, 125 ss., (81).
ELEK J. - VII-VIII, 92, 114.
ELIA C. - III-IV, 75.
ELLNGTON D. - V-VI, 119.
ENRICO R. - I-II, (139).
ERICE V. - VII-VIII, 113.
ERMA V. - XI-XII, III.
ERTAND J. - V-VI, 136.
ESTEVA-GREWE J. - VII-VIII, 120, 121.
ETAIX P. - IX-X, (48); XI-XII, 44.
EUSTACHE J. - VII-VIII, 91; IX-X, 16, 18.
EVANS J. - XI-XII, I.

FABRI Z. - V-VI, 46.
FAENZA R. - XI-XII, (75).
FALENA U. - VII-VIII, 55, 56.
FAROCKI H. - XI-XII, III.
FASSBINDER R.W. - IX-X, 30; XI-XII, IV.
FELLINI F. - V-VI, 108; IX-X, 59, 68 82 ss.; XI-XII, 46 ss., 158 ss., (72).
FERRARA G. - I-II, IX.
FERRARI A. - V-VI, 117.
FERRERI M. - I-II, 31, 80 ss.; III-IV, 6, (5); V-VI, 38; VII-VIII, 83.
FERRI L. - V-VI, (27).
FERRO P. - VII-VIII, (37).
FERRONI G. (Padget C.J.) - III-IV, (3).
FESTA CAMPANILE P. - I-II, (142); XI-XII, (71).
FILIPOVIC V. - IX-X, 52.
FINOCCHI A. - V-VI, (27).
FISCHER C. - XI-XII, 72, 76.
FISHER T. - XI-XII, (73).
FIZZAROTTI E.M. - I-II, (132); XI-XII, (84).
FLEISCHER R. - I-II, (131); XI-XII, (68).
FLEISCHEMANN P. - V-VI, 130; VII-VIII, 83, 89, 99.
FLEMYNG G. - III-IV, (7); V-VI, (29).
FLETCHER J. - XI-XII, 72, 78.
FLORIO A. - XI-XII, (87).
FLYNN J. - V-VI, (28); VII-VIII, 136 ss.
FOKY O. - IX-X, 26.
FOLDES P. - IX-X, 101.
FONTAIN A. - XI-XII, 72.
FORD J. - XI-XII, 161 ss.
FORGENCY V. - IX-X, 16.
FORMAN M. I-II, 31; V-VI, 46.
FOSSE B. - XI-XII, (84).
FOURASTIÉ PH. - III-IV, (3).
FRANCIS F. - IX-X, (46).
FRANCO A. - V-VI, 135.
FRANCO J. - V-VI, (25); IX-X, (52).
FRANK M. - V-VI, (18).
FRANK R. - XI-XII, I.
FRANKENHEIMER J. - IX-X, (47); XI-XII, 142 ss.; (73), (75).
FREDA R. (Hampton R.) - XI-XII, (62).
FREEMAN R. - VII-VIII, (40).
FRELENG F. - I-II, (150).
FREWIN M. - III-IV, (5).
FREZZA A. - III-IV, 6; V-VI, 117.
FRIEDKIN W. - VII-VIII, (37).
FRIGERIO A. - XI-XII, 110.
FUCHS H. - XI-XII, III.
FUKASAKU K. - XI-XII, (74).
FUKUDA J. - IX-X, (48).
FULCI L. - XI-XII, (86).

GABOR P. - IX-X, 75.
GABURRO B.A. - VII-VIII, (35).
GALE J. - IX-X, 51.
GALLO M. - IX-X, 101.
GANCE A. - IX-X, 28.
GANDA O. - VII-VIII, 83, 86; IX-X, 44, 46; XI-XII, III, 70.
GAPO B.I. - IX-X, 53, 58.
GARGIULO M. - VII-VIII, 55.
GARIAZZO M. - XI-XII, (70).
GARREL PH. - IX-X, 12, 13.
GARRONE S. - IX-X, (50).
GARY R. - I-II, 105 ss., (145).
GASSMAN V. - III-IV, 6, 90 ss.
GAVIOLI R. - VII-VIII, (37; IX-X, 110.
GEATZER R. - IX-X, 26.
GEORGIEVSKI L. - IX-X, 50, 53.
GERMI P. - I-II, 34 ss., (149); V-VI, VII; IX-X, 44, 46.
GESSNER P. - III-IV, 66, 74.
GHIONE E. - VII-VIII, 55.
GHIONE R. - III-IV, (11).
GIANINI G. - IX-X, 106.
GIANNARELLI A. - IX-X, 68, 78; XI-XII, 168 ss.
GILLING J. - XI-XII, (80).
GIOVANNELLI M.G. - III-IV, 75.
GIOVANNI J. - I-II, (147).
GIORDANI S. - IX-X, 21, 25.
GIRALDI F. - I-II, (129); IX-X, (56).
GIRAULT J. - III-IV, (6).
GIROLAMI E. (Castellari E.G.) - III-IV, (2); XI-XII, (65).
GITTELMAN PH. - III-IV, 74.
GLAESER H. - IX-X, 21, 24.
GLIC V. - XI-XII, II.
GLÜCK W. - III-IV, (14).
GLYCOFRIDIS P. - III-IV, 95 ss.
GOBBI S. - VII-VIII, (35); IX-X, (51).
GODARD J.L. - I-II, 31, (134); III-IV, 9 ss., ((9); VII-VIII, 120, 130 ss., (34); IX-X, 29, 32, 36.
GODAY A.R. - IX-X, 44.
GOLDBOUT J. - III-IV, 66, 74.
GOLDSMITH G. - V-VI, 134, 136.
GOLDSTONE J. - I-II, (142); XI-XII, (88).
GOLIK K. - VII-VIII, 115.
GOLOVNIA A. V-VI, 136.
GOMEZ M.O. - IX-X, 68, 76.
GOMEZ R. - V-VI, 136.
GOPO I.P. - XI-XII, III.
GORDON B.I. - XI-XII, (81).
GORDON M. - III-IV, (8).
GORDON R. - IX-X, (54).
GOSCINNY R. - I-II, 115 ss.; IX-X, 12, 16, 18; XI-XII, (64).
GOSOV M. - IX-X, (57).
GOTTLIEB F.J. - III-IV, (13).
GRAHAM W. - VII-VIII, (39).
GRANIER-DEFERRE P. - I-II, (145).
GRANT R. - XI-XII, I.
GRAU J. - VII-VIII, 121; XI-XII, 57.
GRAVAS C. - VII-VIII, 79, 83, 84, 98, (40).
GREAVES W. - III-IV, 65, 66, 74.
GREČNER E. - IX-X, 61.
GREEN G. - I-II, (142).
GREEN L. - IX-X, 104.
GREENE D. - V-VI, (29).
GREGORETTI U. - I-II, XIV.
GRGIC Z. - XI-XII, 71.
GRIES T. - V-VI, (23).
GRIMALDI G. - I-II, (135); III-IV, (5).
GRIMALDI A. - V-VI, (27).
GRÖNLYKKE L. e S. - IX-X, 35.
GROSBARD U. - V-VI, (29).
GRUEL H. - IX-X, 17, 18; XI-XII, 71, 72, 75.
GUERIN C. - VII-VIII, 113.

GUERRA R. - VII-VIII, 133 ss.; IX-X, 80; XI-XII, 30 ss., 41.
GUERRASIO G. - IX-X, 110.
GUERRIERI R. - IX-X, 59; XI-XII, (70).
GUIDA E. - IX-X, 8, 47, (44).
GUILLEMOT C. - V-VI, 119.
GUILLERMIN J. - I-II, (139); XI-XII, (67).

HAANSTRA B. - V-VI, 125, 130.
HADZIC F. - IX-X, 50, 58.
HAJEK P. - V-VI, 126.
HALAS J. - XI-XII, 72, 75.
HALL P. - V-VI, 130; IX-X, 29; XI-XII, (85).
HALLER D. - V-VI, (20).
HAMPTON R. (v. Freda R.).
HAMILTON G. - XI-XII, (66).
HANAK D. - XI-XII, III.
HANI S. - IX-X, 29, 33.
HANON W. - XI-XII, III.
HARRINGTON C. - VII-VIII, 56 ss, 67 ss.
HART H. - I-II, 128 ss.
HARVEY A. - VII-VIII, 112; XI-XII, 133 ss., (78).
HASKIN B. - I-II, (146).
HASTRUP J. - XI-XII, 71.
HATHAWAY H. - III-IV, (6); XI-XII, (86).
HAWKS H. - XI-XII, 161 ss.
HAYEM E. - III-IV, 75.
HAYERS S. - VII-VIII, (39).
HEHN R. - XI-XII, III.
HEIN W. - XI-XII, III.
HENDEL G. - XI-XII, (83).
HENN W. - I-II, 17.
HENNY L.M. - XI-XII, III.
HENRY B. - XI-XII, 129 ss.
HERBST M. - XI-XII, III, IV.
HERMAN J. - I-II, (128).
HERZ J. - I-II, (155).
HERZOG W. - I-II, 17.
HEUSCH P. - I-II, (136).
HEYNOWSKI W. - III-IV, 75.
HIGGINS D. - V-VI, 136.
HILL G.R. - IX-X, 140 ss.; XI-XII, (67).
HILL J. - IX-X, 20, 26.
HITCHCOCK A. - IX-X, 85 ss.; XI-XII, 161.
HOFBAUER E. - I-II, (141).
HOFFMAN D. - VII-VIII, 83, 89, 108.
HOFFMAN J. - IX-X, 43, 44.
HOFFNER A. - IX-X, 103.
HOLDORFF Y. - IX-X, 41, 44.
HONDA I. - IX-X, (50).
HOPPER D. - VII-VIII, 84, 109.
HORN L. - IX-X, (53).
HORNING H. - IX-X, 24.
HORVAT G. - IX-X, 25.
HOSSEIN R. - V-VI, (30).
HOVING H. - IX-X, 25.
HOWARD N. - V-VI, (20).
HUBLEY J. - IX-X, 107.
HUGHES K. - V-VI, 152 ss.
HUISKEN J. - IX-X, 24.
HUNEBELLE A. - VII-VIII, (38); IX-X, (55).
HURWITZ T. - III-IV, 66, 74.
HUSSEIN W. - IX-X, 30.
HUSTON J. - VII-VIII, (38); XI-XII, (88).
HUTTON B.G. - III-IV, (13).

ICHIKAWA K. - IX-X, 109.
IDRIZOVIC M. - IX-X, 52.
ILIC D. - IX-X, 56.
IMAGE J. - IX-X, 12, 16, 18.
IMAI T. - IX-X, 47.
IRVING R. - VII-VIII, (36).
ISASI-ISASMENDI A. - III-IV, (12).
ITZKOVITCH S. - XI-XII, (82).

JACOBS I. (v. Amendola M.).
JAKSCIC-FANDJO M. - XI-XII, III.
JAKUBISKO J. - VII-VIII, 83, 95.
JALLAUD P. - IX-X, 109.
JANCSÓ M. - I-II, (133); V-VI, 37, 38, 113; VII-VIII, 83, 107; IX-X, 22, 26, 61, 74.
JANCOVIC S. - IX-X, 57.
JASNY V. - VII-VIII, 83, 84, 96.
JASON G. - XI-XII, 72, 78.
JEWISON N. - I-II, 97 ss., (152).
JIRES J. - VII-VIII, 111, 112.
JONES CH. - I-II, (150).
JORDÀ J. - VII-VIII, 120, 121.
JOULIA PH. - IX-X, 12, 17.
JURAN N.H. - XI-XII, (77).

KACZENDER G. - VII-VIII, 95.
KAIPOWICZ Z. - V-VI, 136.
KAKMAN - IX-X, 41.
KAMEL H. - IX-X, 41, 44.
KAMLER P. - IX-X, 20, 24, 26.
KAPLAN N. - IX-X, 79.
KARLSON PH. - V-VI, (31).
KARMEN R. - III-IV, 73.
KARMITZ M. - V-VI, 38, 119, 123.
KASSOVITZ P. - IX-X, 103.
KATZIN L.H. - XI-XII, (75).
KAUFMAN J. - XI-XII, (82).
KAUTNER H. - I-II, 7.
KAWALEROWICZ J. - VII-VIII, 104.
KAYE S. - XI-XII, III.
KAZENDER G. - V-VI, 134, 136.
KEEN N. - XI-XII, 72, 76.
KEELE L. - XI-XII, III.
KELLY R. - XI-XII, (88).
KENNEDY B. - XI-XII, (84).
KLEIN W. - IX-X, 61.
KLIMOVSKY L. - IX-X, (47); XI-XII, (80).
KLOPCIC M. - IX-X, 56, 58.
KLUGE A. - I-II, 9 ss., 138 ss.; III-IV, 50 ss.; V-VI, 46.
KNOOP W. - V-VI, 136.
KNUDSEN O. - IX-X, 25.
KOBAYASHI M. - V-VI, 37, 38, 40; VII-VIII, 100.
KOGAN P. - IX-X, 22, 26.
KOHLER M. - V-VI, (22).
KOHON J. - IX-X, 41, 44, 47.
KOLAR B. XI-XII, 71.
KOLOVSKY I. - IX-X, 46.
KOMORI K. - XI-XII, (85).
KONCIALOWSKI - IX-X, 44.
KORBER S. - IX-X, (52).
KOSMAC F. - IX-X, 55.
KOTCHEFF T. - IX-X, 78.
KOTULLA TH. - V-VI, 121.
KOVACS A. - V-VI, 37, 38; VII-VIII, (36); IX-X, 43, 44, 46.
KOWALSKI B.L. - V-VI, (24).
KOZOMORA L. - IX-X, 54.
KRAMER F. (v. Parolini G.).
KRISTL V. - I-II, 14, 16; XI-XII, IV.
KRONE W. - XI-XII, III.
KRONICK W. - XI-XII, (67).
KROSCEVERONA N. - XI-XII, 72, 76.
KRVAVAČ H. - IX-X, 50, 51.
KUBAL V. - V-VI, 126; XI-XII, 71, 75.
KUBRICK S. - I-II, 87 ss., (153); IX-X, 44, 47.
KULIK B. - I-II, (153).
KULLE J. - VII-VIII, 83.
KUMEL H. - V-VI, 119.
KURI Y. - XI-XII, III.
KUROSAWA A. - V-VI, 46, 126, 128.
KUTZEV - V-VI, 46.

LAFARGUE F. - III-IV, 73.
LAGARDE G. - XI-XII, II.
LAGUIONIE J.F. - V-VI, 119; IX-X, 24, 26.
LAINE E. - IX-X, 44.
LAJOURNADE J.P. - V-VI, 118.
LAMBERT L. - VII-VIII, 106.
LAMORISSE A. - IX-X, 12, 17, 18.
LANE B. - XI-XII, I.
LANG F. - I-II, 8.
LANGER M. - XI-XII, II.
LANGUEPIN J.J. - V-VI, 136.
LANSBURGH L. - V-VI, (26).
LAPOUJADE R. - III-IV, 118 ss.
LARKIN R. - IX-X, 24, 26.
LARRIVA R. - I-II, (150).

LATTUADA A. - III-IV, 7, (6); V-VI, 134.
LAURENT C.S. - XI-XII, (82).
LAURENTI M. - XI-XII, (89).
LAUTNER G. - I-II, (145).
LAVEN A. - IX-X, (53).
LAWRENCE R. - V-VI, (18).
LEACOCK R. - III-IV, 74.
LEDUC F. - V-VI, 119.
LEFEBVRE J.P. - V-VI, 117, 118.
LEGRAND F. (v. Antel F.).
LEHERISSEY J. - IX-X, 104.
LEHNER G. - XI-XII, III.
LEITE M.G. - VII-VIII, 94.
LELOUCH C. - V-VI, 134.
LENICA J. - XI-XII, III.
LENNON J. - XI-XII, III.
LENZI U. - III-IV, 5, (10); XI-XII, (78).
LEONE S. - I-II, 34 ss., (132); V-VI, 151 ss.
LE ROI F. - IX-X, 13.
LESIC J. - IX-X, 53.
LESTER R. - I-II, (145); IX-X, 28, 35.
LETHEM R. - V-VI, 119.
LEVI R. (Bofill) - VII-VIII, 122.
LEVIE P. - IX-X, 108.
LEVIN H. - IX-X, (46).
LEVY D. - IX-X, 24.
LEWIS B. - IX-X, 104.
LIBERATORE U. - I-II, 104 ss.; III-IV, 5.
LIMA W. jr. - IX-X, 28, 33, 37.
LIVERANI M. - XI-XII, 53, (83).
LIVI P. - IX-X, 68; XI-XII, 54.
LIZZANI C. - III-IV, 7, (2); VII-VIII, 114, 130 ss., (34); IX-X, 36; XI-XII, (65).
LJUBIK M. - IX-X, 25, 26.
LOACH K. - I-II, (146).
LOCATELLI W. - VII-VIII, 125.
LOGAN R. - XI-XII, 72, 76.
LOMBARD B.C. - XI-XII, 72, 78.
LOMNICKI J. - IX-X, 111.
LONGPRÉ B. - IX-X, 20, 23.
LORRE P. - I-II, 8.
LOSEY J. - I-II, 100 ss.; III-IV, (11).
LOURSAIS C. - I-II, 46.
LOVY A. - I-II, (150).
LOY M. - XI-XII, (65).
LOY N. - III-IV, XII.
LUCIDI M. - V-VI, (17), (27).
LUCIGNANI L. - III-IV, 6, 90 ss.
LULLI F. - IX-X, (48).
LUMET S. - VII-VIII, 110, (34).
LUPO M. - III-IV, (12).
LUZZATI E. - IX-X, 106.

MAC BRIDE J. - VII-VIII, 90.
MACC J. - XI-XII, (75).
MAESTRANZI S. - VII-VIII, 124, 126, 127.
MAGNI L. - I-II, (137); XI-XII, (80).
MAGNI P. - VII-VIII, 127.
MAGRÌ M. - VII-VIII, 124, 126, 127.
MAJANO A.G. - I-II, 42.
MAKAVEJEV D. - I-II, (141); V-VI, 130; VII-VIII, (37).
MÄKINEN A. - IX-X, 109.
MALATESTA G. (Reed J.) - IX-X, (48); XI-XII, (85).
MALENDEZ B. - I-II, 41.
MALJAN G. - V-VI, 37.
MALLE L. - I-II, 16; VII-VIII, 98.
MANGINI C. - IX-X, 21, 25.
MANKIEWICZ H. - I-II, (137); V-VI, (30).
MANN D. - I-II, (137); IX-X, (52).
MANZUR M. - IX-X, 24.
MARCELLINI S. - XI-XII, (78).
MARCH A. - XI-XII, (67).
MARCHENT R.R. - IX-X, (53), (56); XI-XII, (74).
MARGHERITI A. (Dawson A. M.) - XI-XII, (69).
MARET M. - III-IV, 72.
MARKER CH. - III-IV, 65, 72.
MARSHALL G. - XI-XII, (76).
MARSILI E. - VII-VIII, 123, 126, 128.
MARTIN F. - I-II, 42.
MARTINO S. - XI-XII, (79).
MARTOGLIO N. - VII-VIII, 46, 55.
MASELLI F. - I-II, 33, (148).
MASSIP J. - III-IV, 73; IX-X, 24, 26.
MASTROCINQUE C. - V-VI, VI; VII-VIII, 55.
MASUMURA Y. - V-VI, (25); VII-VIII, (35); XI-XII, (69).
MATSUABAY SHI S. - IX-X, (54).
MATTER A. - VII-VIII, 83.
MAURI R. (Morris R.) - IX-X, (47).
MAYER H. - III-IV, 73, 75.
MAYSLES D. e A. - XI-XII, III, IV.
MAZIÈRE F. - XI-XII, 72.
McCAREY L. - IX-X, VI.
McGRATH J. - V-VI, (18).
McKINSON R. - I-II, (150).
McLAGLEN A.V. - I-II, (129), (134); III-IV, (7); XI-XII, (86).
MECHHAVAR A. - IX-X, 25.
MEDORI A. (Reingoold F.) - IX-X, (51).
MEDVECZKY D. - V-VI, 120, 121, 123; XI-XII, III.
MEINL T. - IX-X, 24.
MELVILLE J.P. - I-II, 16.
MERINO J.L - I-II, (132); XI-XII, (65).
MEROLLE S. - XI-XII, (81).
MESZAROS M. - V-VI, 120, 123, 128.
METHLING S. - XI-XII, (74).
METZENSKI D. - VII-VIII, 83, 98.
METZGER R. - V-VI, (29).
MIDA M. - VII-VIII, 124, 127.
MIHIE G. - IX-X, 54
MILESI L. - VII-VIII, 126.
MILLER R.E. - IX-X, (54).
MIMICA V. - IX-X, 50, 55, 58, 81.
MIRAGLIA E. - VII-VIII, (34).
MIRTCHEV V. - IX-X, 41, 44, 46.
MITROVIC Z. - IX-X, 57.
MOATI S. - XI-XII, III.
MOKOURI U.D. - XI-XII, III.
MOLINARO E. - XI-XII, (76).
MONICELLI M. - I-II, 34, 37, 110 ss.; VII-VIII, 80; XI-XII, 142 ss., (85).
MONTALDO G. - V-VI, 110, (24).
MONTEMURRO F. - V-VI, (19).
MONTERO R. - IX-X, (52); XI-XII, (85).
MOORSE G. - I-II, 11, 17.
MORRIS H. - III-IV, (13).
MORRIS R. (v. Mauri R.).
MORY-KATMOR J. - XI-XII, 58.
MUKAI H. - IX-X, (50).
MOSKALENKO N. - VII-VIII, 115.
MOSTOWOJ P. - IX-X, 23, 26.
MOULLET L. - IX-X, 13, 15, 16.
MÜLLER M. - XI-XII, III.
MULLIGAN R. - I-II, 124 ss., (151).
MURESAN M. - XI-XII, 56.
MURER F.M. - XI-XII, III.
MUSTATEA C. - IX-X, 20, 25.
MURPHY M.D. - XI-XII, 72, 76.
MUTAFOFF C. - XI-XII, 72.
MUZII E. - V-VI, 147 ss.; VII-VIII, 111, 114; XI-XII, 59.
MYERS R. - XI-XII, I.

NACCARI C. - XI-XII, 72.
NARIZZANO S. - I-II, (131).
NEAME R. - VII-VIII, 101; IX-X, 59.
NEDKOV K. - IX-X, 22, 25.
NEEWES H. - IX-X, VI.
NEIDITCH R. - IX-X, 26.
NEKES W. - XI-XII, III.
NELLI P. - III-IV, XII.
NELSON R. - V-VI, (18).
NEMEC J. - V-VI, 126, 129.
NEVANO V. - VII-VIII, 124, 126, 127.

NEWMAN H. - VII-VIII, (36).
NEWMAN P. - III-IV, (11).
N'GASSA J.P. - XI-XII, 69.
NICHOLS M. - I-II, (138).
NIHONMATSU K. - IX-X, (55).
NORMAN S. - XI-XII, III.
NORDEN F. - IX-X, VI, 24.
NOVAKOVIC R. - IX-X, 57.
NUSSBAUM R. - XI-XII, (83).
NUZZI P. - V-VI, VII.

OBERN V. - XI-XII, III, IV.
O'CONNOLLY J. - XI-XII, (87).
O'CONNOR J. - IX-X, 139 ss.
OKEEV T. - V-VI, 37, 38, 126, 130; XI-XII, 109.
OLMI E. - III-IV, 6; V-VI, 129, 141 ss.; VII-VIII, (35); IX-X, I, II; XI-XII, 44.
OLSEN R. - IX-X, (56); XI-XII, (63).
O'NEIL S. (v. Simonelli G.).
ONO Y. - XI-XII, III.
ORLANDINI G. - VII-VIII, (36).
ORSINI V. - III-IV, 6, 8, 65, 72; VII-VIII, 124, 126.
OSHINA N. - IX-X, 74.
OSWALD R. - I-II, 8.
OTÉRO M. - IX-X, 24.
OURY G. - XI-XII, (68).
OUSMANE S. - V-VI, 38; XI-XII, III, 69, 70.
OVERBECK P. - III-IV, 74.

PADGET C.J. (v. Ferroni G.).
PALAZZOLO T. - XI-XII, I.
PALOMBELLI F. - IX-X, 25.
PANOV A. - IX-X, 23.
PAOLELLA D. - I-II, (137).
PAOLINELLI B. - VII-VIII, (41).
PARIS J. - I-II, (135); XI-XII, (80).
PAROLINI G. (Kramer F.) - III-IV, (4); XI-XII, (71).
PARRISH R. - III-IV, (5); IX-X, 139 ss.; XI-XII, (71).
PASOLINI P.P. - I-II, (152); III-IV, 5, 9, 10; V-VI; 139 ss.; VII-VIII, 130 ss., (34); IX-X, 25, 26, 36, 68, 77; XI-XII, 2 ss., 48, (81).
PASTORE S. - XI-XII, (70).
PATELLA L. IX-X, 102.
PATI P. - IX-X, 24.
PATINO B.M. - IX-X, 73.
PATRIS M.C. - IX-X, 12.
PATRONI GRIFFI G. - V-VI, (25).
PAVLOVIC Z. - V-VI, 123; IX-X, 50, 51, 52, 58, 75.
PECKINPAH S. - XI-XII, 129, (88).
PEERCE L. - XI-XII, 134 ss.
PENNACCHI M. - IX-X, VI.
PERRY F. - I-II, (151).
PETERLIC A. - IX-X, 56.
PETRI E. - I-II, (153); III-IV, 84 ss.; IX-X, 28, 32, 37.
PETRONI G. - I-II, (136); III-IV, (13).
PETROVIC A. - VII-VIII, 83, 103; IX-X, 50, 53, 58.
PIALAT M. - IX-X, 14, 16, 18.
PICAZO M. - VII-VIII, 121.
PIERCE A.C. - IX-X, (56).
PIETRANGELI P. - III-IV, 75.
PIRES G. - IX-X, 32; XI-XII, (72).
PIWOWSKI M. - IX-X, 22, 25.
PLIVOVA-SINKOVA V. - XI-XII, 72, 76.
POGOSTIN S.L. - IX-X, (49).
POLAIRE H. - VII-VIII, (36).
POLANSKI R. - I-II, 90 ss.,
POLIDORO G.L. - I-II, (143); V-VI, (28).
(148).
POLLACK S. - I-II, ((149); XI-XII, (68).
PONZI M. - III-IV, 75; VII-VIII, (40).
POPESCU-GOPO J. - IX-X, 25.
PORTABELLA P. - V-VI, 120; VII-VIII, 122.
PRAUNHEIM V.R. - XI-XII, IV.
PREMINGER O. - IX-X, (53).
PROIA G. - V-VI, (28).
PROLA C. - IX-X, 25, 105.
PUDOVKIN V. - VII-VIII, (36); XI-XII, 125 ss.
PYRIEV I. - VII-VII, 115; IX-X, 43, 44, 46.

QUILICI F. - VII-VIII, 127, (41); IX-X, V.
QUINN G. - III-IV, 65, 72.
QUY P. - IX-X, 22, 25, 26.

RADOVANOVIC V. - IX-X, 57.
RAEBURN M. - XI-XII, III, IV, V.
RAGAZZI R. - XI-XII, (81).
RAKMAN A. - IX-X, 44.
RANSON M. - XI-XII, III, IV.
RAKONJAC K. - IX-X, 51.
RAVN J. - VII-VIII, 97.
RAY S. - IX-X, 29.
REBOLLEDO C. - III-IV, 75.
REED C. - I-II, 112 ss., (145); IX-X, 44, 46, 47.
REED J. (v. Malatesta G.).
REEVES M. - I-II, (154).
REICHENBACH F. - XI-XII, 59.
REID A. - XI-XII, (64).
REINGOOLD F. (v. Medori A.).
REINL H. - I-II, (136).
REISZ K. - VII-VIII, 83, 102; XI-XII, (76).
REITHERMAN W. - I-II, 115 ss., (140).
REITZ E. - I-II, 12; IX-X, 76.
RENČ I. - IX-X, 24.
RENOIR J. - V-VI, VII.
RESNAIS A. - I-II, 16; V-VI, (24); VII-VIII, 120.
RÉNYI T. - I-II, 43; VII-VIII, 108.
REUSSER F. - XI-XII, III.
RICCI T.T. - XI-XII, (70).
RICHARDSON T. - I-II, 107 ss.; III-IV, (4); VII-VIII, 114.
RISI D. - I-II, 120 ss.; V-VI, (30); IX-X, 150 ss.
RISI N. - III-IV, (5); IX-X, I.
RISTIC Z. - IX-X, 25.
RITT M. - V-VI, (18).
ROBBE-GRILLET A. - VII-VIII, 120.
ROBERT Y. - XI-XII, (62).
ROBERTI R. - VII-VIII, 55.
ROBERSON CH. - V-VI (23).
ROBERTSON J. - XI-XII, 72, 78.
ROBSON M. - V-VI, 134; XI-XII, (69).
ROCHA G. - I-II, (134); V-VI, 113; VII-VIII, 83, 84, 94; IX-X, 61.
ROGOSIN L. - V-VI, 46.
ROHMER E. - VII-VIII, 99.
ROMM M. - IX-X, 46.
ROOKS C. - IX-X, (45).
ROOS O. - XI-XII, III.
ROSENBERG S. - XI-XII, (63).
ROSS E. (v. Brazzi R.).
ROSSELLINI R. - I-II, 7; III-
ROSSI A. - VII-VIII, 126.
IV, XI; VII-VIII, 140 ss.; XI-XII, 158 ss.
ROSSI F. - XI-XII, 139 ss., (64), (74).
ROSTOTSKI S. - IX-X, 39, 44, 46, 47.
ROSY-ROSY - XI-XII, III.
ROULLET S. - IX-X, 70.
ROZEWICZ S. - VII-VIII, 115.
RUSH R. - VII-VIII, (37); X-X, (49); XI-XII, (83).
RUSSEL K. - I-II, (130).
RYDELL M. - I-II, 94 ss.
RYSZKA H. - IX-X, 20, 25, 26, 107.

SAAKOV L. - XI-XII, (87).
SAGAL B. - III-IV, (7); IX-X, (55).
SAGLIETTO P. - IX-X, 110.
SAILY E. - XI-XII, III.
SAKS G. - I-II, (144).
SALCE L. - I-II, 126 ss., (145); V-VI, (19).
SAMB A. XI-XII, 69, 70.
SAMPERI S. - III-IV, 5, 7, (4); V-VI, 117.

SANDALL R. - IX-X, 104.
SANGERS K. - IX-X, 23.
SANJNES J. - IX-X, 68, 80.
SANTISGO H. - XI-XII, III.
SARA S. - VII-VIII, 107.
SARGENT J. - I-II, (152).
SARNO G. - III-IV, 73.
SARNE M. - I-II, (140).
SAULAN M. - V-VI, 120.
SAURA C. - VII-VIII, 120, 121; IX-X, 29, 36.
SAVOLDELLI R.A. - XI-XII, III.
SAVONA L. - IX-X, (52); XI-XII, (70).
SCATTINI L. - I-II, (151); XI-XII, (63).
SCAVOLINI R. - XI-XII, 53, (84).
SCHAAF J. - I-II, 12; V-VI, 121; IX-X, 27.
SCHABENBECK S. - IX-X, 20, 25.
SCHAEFER G. - III-IV, 86 ss.
SCHEECHTER D. - III-IV, 74.
SCHER J. - IX-X, 107.
SCHEUMANN G. - III-IV, 75.
SCHIFANO M. - I-II, 81; IX-X, 101.
SCHIVAZAPPA P. - XI-XII, (72).
SCHLESINGER J. - IX-X, 28, 37.
SCHLOENDORFF V. - I-II, 16, (140), (143); VII-VIII, 100.
SCHMIDT J. V-VI, 117, 134, 136, IX-X, 16, 41, 44, 47; XI-XII, III.
SCHNURRE R. - XI-XII, III.
SCHÖNHERR H.H. - XI-XII, II.
SCHORM E. - V-VI, 46; VII-VIII, 96.
SCHOTT-SCHÖBINGER H. - I-II, (128).
SCHROEDER B. - VII-VIII, 83, 90.
SCHROETER W. - XI-XII, III.
SCHULZ J. - I-II, 41, 42.
SCIATROV I. - XI-XII, 72, 76.
SCOLA E. - I-II, 34, (147); XI-XII, 130 ss., (69).
SCOTT A. - IX-X, 24, 27.
SEEGER A. - XI-XII, 72, 76.
SEKIGAWA H. - IX-X, (49).
SELANDER L. - XI-XII, (73).
SELIGMAN M. - V-VI, 134.
SEMBENE O. (v. Ousmane S.).
SEN M. - XI-XII, 56.
SENFT H. - I-II, 17.
SENGHOR B. - XI-XII, III, 69, 70.
SENGISSEN P. - V-VI, 117, 118; IX-X, 13, 14, 16.
SERANDREI M. - VII-VIII, 75.
SERENA G. - VII-VIII, 55.
SERRA G. - I-II, 44, 47.
SEVERI S. - XI-XII, 71, 75.
SEVERIN S. - IX-X, 24.
SEVERINO M. - III-IV, 5, (13).
SEWELL V. - IX-X, (45).
SHAMONI P. e U. - I-II, 14 ss.
SHAND E.J.M.R. - III-IV, 75.
SHARP M. - IX-X, 24.
SHAW T. - V-VI, (25).
SHEAR B. - XI-XII, (88).
SHIMODA M. - XI-XII, 58.
SHUEN S. - XI-XII, III.
SICILIANO E. - XI-XII, 54.
SICILIANO M. - VII-VIII, (38).
SIEGEL D. - I-II, (133).
SILVESTRI D. - I-II, (128).
SIMON J.D. - I-II, (127); XI-XII, (72).
SIMMONS A. - I-II, (137); V-VI, 129.
SIMONELLI G. (O'Neil S.) - XI-XII, (81).
SIMONOV K. - III-IV, 73.
SINDONI V. - XI-XII, (77).
SJÖBERG A. - IX-X, 78.
SJÖGREN O. - VII-VIII, 106.
SJÖMAN V. - V-VI, (24), (27).
SKOLIMOVSKI J. - V-VI, 46.
SKUBONJA F. - IX-X, 54, 58.
SLAVISKAIA M. - IX-X, 46.
SLIM M. - VII-VIII, 83, 87.
SMIGHT J. - I-II, (144); IX-X, (49).
SMITHEE A. - V-VI, (20).
SNAGAKI H. - IX-X, 44.
SOLAS H. - IX-X, 44, 46, 47.
SOLANAS F.E. - VII-VIII, 83, 88.
SOLBERG E. - III-IV, 74.
SONTAG S. - VII-VIII, 106.
SORDI A. - XI-XII, 131 ss., (63).
SPARR R. - IX-X, (51).
SPEETH CH.E. - III-IV, 76.
SPIEKER F.J. - I-II, 15, 17.
SPILLS M. - I-II, 17.
SPINA S. - V-VI, 135; IX-X, (46).
SPINOLA P. - IX-X, 59; XI-XII, (71).
SPRY R. - IX-X, 71.
STAIMMENER P. - XI-XII, III.
STANZL K. - IX-X, 23.
STAUDTE W. - I-II, 7.
STECKEL L. - XI-XII, (64).
STEINER J. - XI-XII, III.
STEMMLE R.A. - I-II, 8.
STENO (v. Vanzina S.).
STERPONE C. e V. - VII-VIII, 124, 127, 128.
STEVENSON R. - I-II, (131); XI-XII, (78).
STRAMBINI J.C. - V-VI, 134.
STRAUB J.-M. - I-II, 17; III-IV, 50 ss.; V-VI, 46.
STRICK J. - V-VI, 119.
STROBEL H.R. - V-VI, 38; VII-VIII, 100.
STROHEIM E. - I-II, 31.
STUART W. - XI-XII, 72.
STURGES J. - III-IV, (8).
SUMMERS J. V-VI, (22); VII-VIII, (38); XI-XII, (73).
SURDEL J. - XI-XII, 109.
SVANKMAYER J. - V-VI, 126; IX-X, 21, 24; XI-XII, III.
SYBERBERG H.J. - VII-VIII, 112.
SYKORA P. - IX-X, 24.
SZABO I. - I-II, (128); VII-VIII, 138 ss.
SZOMJAS G. - IX-X, 26.

TAFFAREL G. - V-VI, 134, 136; XI-XII, 111.
TAFFET S.F. - XI-XII, 72, 76.
TAKAHASHI O. - XI-XII, 72, 78.
TALANKIN I. - IX-X, 72.
TAMAS R. - I-II, 46.
TANAKA S. - XI-XII, (74).
TANNER CH. - VII-VIII, 83, 87.
TANOVIC B. - IX-X, 22, 25, 26.
TARKOVSKI A. - VII-VIII, 83, 84, 108; IX-X, 41.
TATI J. - V-VI, 126, 127; IX-X, 44, 46.
TAVIANI F. - VII-VIII, 124, 126, 128; IX-X, 111.
TAVIANI P. e V. - III-IV, 6, 8; V-VI, 117; IX-X, 68, 72; XI-XII, (83).
TAYLOR R. - V-VI, 126.
TECHINÉ A. - IX-X, 80.
TEJADA L.F. - XI-XII, 110.
TELFORD F. - IX-X, (44).
TEMANER G. - III-IV, 65, 72.
TESSARI D. - I-II, (130), (142); XI-XII, (87).
THIAM M. - XI-XII, III, 69, 70.
THIELE R. - I-II, 8; V-VI, (31).
THOMAS R. I-II, (144); IX-X, (54).
THOMPSON J.L. - V-VI, (25); XI-XII, (66), (79).
THOMSON L. - IX-X, 44.
THORNADIKE A. - IX-X, 42, 44, 46.
THORPE J. - I-II, (133).
TICHAWSKY H. - VII-VIII, 100.
TILL E. - V-VI, (22).
TIMAR I. - V-VI, 136.
TOFANO G. - VII-VIII, 102.
TOGNAZZI U. - I-II, 34, (150).
TOKAR N. - I-II, (138).
TOPPER B. - VII-VIII, (39).
TOPUZANOV CH. - IX-X, 23.
TOSINI P. - IX-X, (53).
TOURAN J. - IX-X, 12, 16.

TOURNEUR J. - I-II, (154).
TOYOTOMI Y. - III-IV, 73.
TRAORÉ M.J. - XI-XII, III.
TRANEIK D. - XI-XII, IV.
TREGUER M. - III-IV, 76.
TREMPER W. - I-II, 17.
TRINTIGNANT N. - V-VI, (31).
TRUFFAUT F. - I-II, IX, 12; III-IV, 82 ss.; V-VI, 127, (17); VII-VIII, 77.
TUNIS R. - IX-X, 24.
TURI G. - I-II, 43, 46; III-IV, 75.
TUZII C. - I-II, 43; IX-X, 107.

UDERZO A. - I-II, 115, (129); IX-X, 12, 16, 18; XI-XII, (64).
UHER S. - IX-X, 84.
UMGELTER F. - I-II, (136).
URTNASAN O. - IX-X, 25.

VADIM R. - I-II, (129).
VAIDYA G. - IX-X, 24.
VALÈRE J. - XI-XII, (72).
VALESIO V. - XI-XII, 109.
VANCINI F. - IX-X, 114, 137 ss.; XI-XII, (77).
VAN DEUSEN P. - XI-XII, 72, 76.
VAN HOA J. - IX-X, 41, 44, 47.
VAN NIE R. - XI-XII, 72.
VANZINA S. (Steno) - I-II, (129).
VARDA A. - IX-X, (45).
VARI G. (Warren J.) - III-IV, (10).
VAS J. - IX- X, 26.
VASILEV V. - IX-X, 23.
VAZOV J. - XI-XII, 72.
VEGA P. - IX-X, VI.
VERGEZ G. - V-VI, 116.
VERNEUIL H. - I-II, (130).
VERTOV D. - IX-X, 46.
VIEYRA P. - XI-XII, 69, 70.
VILARDEBO C. - IX-X, 24.
VILLEMINOT J. - XI-XII, 110.
VISCONTI E. - III-IV, 7, (9); V-VI, 109.
VISCONTI L. - VII-VII, 75; XI-XII, 47 ss., (67).
VITANIDIS G. - IX-X, 41, 44.
VITARELLI A. - I-II, (131); XI-XII, (78).
VOHRER A. V-VI, (22), (23); IX-X, 44, (51).
VOLPI M. - IX-X, 110.
VORLICEK V. - IX-X, (50).
VRODLJOK A. - IX-X, 42, 44, 46, 54.
VYSTREIL F. - XI-XII, 71.

WAHLMARK A. - IX-X, 21, 25.
WAJDA A. - VII-VIII, 83, 104; IX-X, 20, 25.
WAMKER P. - XI-XII, II.
WALSH R. - XI-XII, 161 ss.
WANAMAKER S. - XI-XII, (72).
WARREN J. (v. Vari G.).
WATKINS P. - VII-VIII, 83, 106; XI-XII, 59.
WEBB R.D. - IX-X, (45), (49).
WELEBIT W. - IX-X, 75.
WENDKOS P. - XI-XII, (74).
WENFELD A. - V-VI, 118.
WELLES O. - V-VI, 40, 41.
WENSLEY-WALTER A.J. - IX-X, 104.
WEXLER H. - XI-XII, III.
WHITEHEAD P. - III-IV, 75; XI-XII, III.
WHITTAKER B. - IX-X, 24.
WIDERBERG B. - VII-VIII, 83, 84, 105; IX-X, (47).
WIESER-BENEDETTI G. - IX-X, 106.
WILDENHAHN K. - XI-XII, III, IV, V.
WILER W. - III-IV, 92 ss.; V-VI, (21).
WILETS B. - XI-XII, 72.
WINKLER G. - XI-XII, III.
WINNER M. - XI-XII, (75).
WISE R. - III-IV, 92 ss.; (12); V-VI, 134.
WISEMAN F. - III-IV, 74; IX-X, 106; XI-XII, III.
WITNEY J.H. - IX-X, 20, 26, 102.
WOLF K. - I-II, 7.

YABUKI K. - III-IV, (3).
YATES P. - III-IV, 87 ss.
YERSIN Y. - XI-XII, III.
YORKIN B. - I-II, (139).
YOUNG T. - I-II, (142); XI-XII, (63).
YUTKEVIC S.I. - IX-X, 46, 84.

ZAC P. - IX-X, 101, 107.
ZADEK P. - IX-X, 28, 34, 37.
ZAFRANOVIC L. - IX-X, 54.
ZAMPA L. - I-II, 34, (142).
ZANKIN N. - I-II, (147).
ZANINOVIC A. - V-VI, 126; XI-XII, 71.
ZANUSSI K. - XI-XII, III.
ZEFFIRELLI F. - I-II, (148); V-VI, 114; IX-X, 38.
ZETTERLING M. - I-II, (134); V-VI, 126, 128.
ZHIGZHID D. - IX-X, 41, 44.
ZHURAVLEV V-VI, 134, 136.
ZILNIK Z. - IX-X, 28, 37, 50, 52, 58.
ZOUBOVITCH B. - IX-X, 16.
ZUBER CH. - IX-X, 109; XI-XII, 110.

Indice teatrale

Accordo, L' - XI-XII, 86, 96.
Afera Neduzne Anabele (Il caso dell'innocente Annabella) - XI-XII, 86, 94.
Amica delle mogli, L' - V-VI, 96, 97; XI-XII, (54).
Amore e la guerra, L' - III-IV, (17).
Anfitrione - IX-X, (49).
Angeli in bandiera - XI-XII, (58).
Anno 2000 e rotti - V-VI, (28).
Annuncio fatto a Maria, L' - III-IV, (18).
Api 2967 - XI-XII, 86, 101.
Apocalisse - V-VI, (29).
Aspettando Jo - III-IV, (14); V-VI, 96.
Assassinio nella cattedrale - III-IV, (18).
Assoluto naturale - VII-VIII, (42).
Avventura d'un povero cristiano, L' - IX-X, (49).

Babbiferi, I - VII-VIII, (40).
Benito Cereno - III-IV, (9); V-VI, 99.
Berenice - VII-VIII, (42).
Betia, La - XI-XII, (56).
Bludiste (Il labirinto) - XI-XII, 87, 94.
Boc, boboc, boloboc - XI-XII, 73, 82.
Bonnes, Les - V-VI, 100.
Bottone, Il - V-VI, (33).
Bouvard e Pécuchet - I-II, (3).
Brasile, Il (v. Confronto 1).
Bruto, Il - V-VI, (34).

Cambio della ruota, Il - VII-VIII, (45).
Candelaio, Il - V-VI, 99.
Cantata di un mostro lusitano - III-IV, 97ss., 101; VII-VIII, (43); XI-XII, 114.
Canto, ma non mi passa - III-IV, (14).
Cavalcata a mare (v. Confronto 1).
Cento e cento canti d'amore, di gioia e di dolore - III-IV, (11).
Ceska Mse (Messa ceca) - XI-XII, 86, 89.
« Che » Guevara - XI-XII, 86, 93.
Che ne pensate del '69? - I-II, (5).
Chicchignola - XI-XII, (56).
5 giorni al porto - V-VI, (26); VII-VIII, 117; IX-X, 153 ss.
Clownesque: suite mimata e parlata - XI-XII, 87, 90.
Clowns, Les - XI-XII, (55).
Cocktail Party - I-II, 130; V-VI, 100.
Colpa è del giardino, La - XI-XII, (55).
Come finì don Ferdinando Ruppolo - III-IV, (17).
Commedia Cauteriaria, La - VII-VIII, (38).
Concerte, Le - XI-XII, 87, 90.
Confronto 1: Cavalcata a mare e **Il Brasile** - VII-VIII, (39).
Coriolano - IX-X, 158 ss.
Crack, Il - V-VI, (28).
Cry of the People for Meat, The - V-VI, (33).

Dame de Chez Maxim, La - III-IV, (15); V-VI, 97.
Da zero nel vuoto - VII-VIII, (39).
Dialoghi per i profughi - I-II, (5); V-VI, 100.
Dio Kurt, Il - I-II, (2); V-VI, 100.
Dissenziente, Il - XI-XII, 86, 96.
Dodicesima notte, La - V-VI, 99.
Don Carlos - IX-X, (52).
Don Giovanni al rogo - V-VI, (30).
Donna amata dolcissima - XI-XII, (59).
Donna con lo specchio, La - VII-VIII, (41).
Dove vai?... frena! - XI-XII, (57).
2+2 non fa più 4 - I-II, (4); III-IV, 107 ss.; V-VI, 97.
Dundo Maroje (Zio Maroje) - XI-XII, 86, 91.

Ecco la prova - I-II, (4).
Ecco l'uomo: storia antica come il mondo - VII-VIII, (40).
Elena - IX-X, (47).

Fam, Fum, Frec - V-VI, 97.
Faust - IX-X, 156 ss.
Faust '67 - VII-VIII, (42).
Fedra - I-II, (4); V-VI, 100.
Ferai - XI-XII, 87, 97.
Festa a corte - IX-X, (51).
Fidanzati impossibili, I - V-VI, (30).
Filumena Marturano - I-II, (3).
Finale di partita - III-IV, (15).
Finestre sul Po - XI-XII, (58).
Fiore di cactus - III-IV, (11); V-VI, 96.
Furberie di Scarpino, Le - I-II, (4).

Galletto disubbidiente, Il - XI-XII, 73, 81.
Gallinella, La - VII-VIII, (41).
Gaster - I-II, (2).
Gianni Schicchi - VII-VIII, (43).
Giorgio Dandin ovvero il marito confuso - XI-XII, (60).
Girotondo - IX-X, (48).
God is a (Guess What?) - VII-VIII, (44).
Golem - VII-VIII, (38); XI-XII, 149 ss.
Gran teatro del mondo, Il - IX-X, (49).
Grosso Ernestone, Il - III-IV, (14).
Guerra di Picropolo, La - I-II, (2).
Guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo, Il - I-II, (3).
Gufo e la gattina, Il - V-VI, 96; XI-XII, (55).

Hedda Gabler - I-II, (5); V-VI, 100.
Hellzaphappening - I-II, (2).
Hemmet - V-VI, (24); VII-VIII, 117.
Horace - XI-XII, (59).

Importanza di parlar cinese, L' - V-VI, (32).
In cerca di lavoro - VII-VIII, (41).
Indiavolation - III-IV, (19).
Inferiorità - XI-XII, (54).
Inserzione, L' - III-IV, (13); V-VI, 100.
Intimità a porte chiuse - XI-XII, (57).
Io non voglio morire idiota - III-IV, (13); V-VI, 99.
Isola della ragione o i piccoli uomini, L' - V-VI, (23).
Ivanov - III-IV, (20).

James Joyoe - III-IV, (16).
Joe Egg - XI-XII, (54).

Knotty, The - V-VI, (24); VII-VIII, 117.

Lancio riuscito proprio bene, Un - IX-X, (48).
Lascio alle mie donne... - V-VI, (27)
Lavoro teatrale ovvero « la separazione » ed altre scene, Il - XI-XII, 86, 98.
Lettere ad un sindaco - V-VI, 100.
Liolà - III-IV, (18); V-VI, 96.
Locandiera, La - V-VI, (31).
Lo sai che non ti sento quando scorre l'acqua - I-II, (2); V-VI, 96.

Malatesta - IX-X, (51); XI-XII, 152 ss.
Malquerida, La - IX-X, (47).
Marito adottivo, Il - XI-XII, (56).
Materiale per sei personaggi - V-VI, (28).
Matrimonio, Il - III-IV, (15).
Menage a tre - V-VI, 100.
Meno storie - V-VI, 99.
Mercadet l'affarista - VII-VIII, (43).
Metti un bufalo sui binari - V-VI, (32).
Mi è cascata una ragazza sul piatto - XI-XII, (57).
Mille francs de recompense - XI-XII, (59).
Mr. Bones - XI-XII, 86, 92.
Mistero buffo - XI-XII, (58).
Mister Sloane ovvero dell'ospitalità - I-II, (3); V-VI, 100.
Morte di Danton, La - V-VI, (24).
Mosche, Le - V-VI, 99, (26).
Mutande, Le - I-II, (2); V-VI, 100.

Narrow Road to the Deen North (La stretta via al profondo Nord) - XI-XII, 87, 90.
Natale in casa Cupiello - V-VI, 96.
Nemica, La - V-VI, (27).
Nobili Ragusei, I - XI-XII, (60).
Non spingete scappiamo anche noi - III-IV, (18); V-VI, 99.

Obbedienza non è più una virtù, L' - III-IV, (10).
Off-Limits - III-IV, (12); V-VI, 99.
Oltre il ponte - V-VI, 100.
Orazi e Curiazi, Gli - V-VI, (30); XI-XII, 73, 79.
Orlando Furioso - IX-X, (50); XI-XII, 146 ss.

Paradise Now - XI-XII, (59).
Parenti terribili, I - XI-XII, (57).
Pascolo della morte: testimonianze di contestazione - III-IV, (18).
Peer Gynt IX-X, (47).
Pepeljuga (Cenerentola) - XI-XII, 73, 82.
Persecuzione e la morte di Gerolamo Savonarola, La - XI-XII, 86, 103, (59).
Persiani, I - III-IV, (14).
Piacere degli addii, Il - I-II, (3).
Piccolo circo e altre invenzioni, Il - V-VI, (33).
Ping-Pong - III-IV, (17).
Play Strindberg - V-VI, (33).
Plaza Suite - I-II, (2).
Podivné Odpoledne Dr. Zvonka Burkeho - XI-XII, 87.
Precettore, Il - VII-VIII, (40).
Prezzo, Il - I-II, (2).
Primo spettacolo di Nonsenso in Italia, Il - VII-VIII, (44).
Principe di Homburg - I-II, (3).
Processione - VII-VIII, (39).
Profeti, I - III-IV, (10); V-VI, 100.
Promessa, La - VII-VIII, (38).
Purga per Bebé, Una - VII-VIII, (44).

Quadriglia - III-IV, (10); V-VI, 100.
Quartetto: Londra W 11 - I-II, (5); V-VI, 100.
Questo amore così fragile così disperato - I-II, (3).
Racconto di Kasane, Il - VII-VIII, (42).
Ragazza tirata a sorte, La - IX-X, (48).
Realpolitik - XI-XII, (56).
Re Bischerone - I-II, (2).
Re Cervo - XI-XII, 81, (60).
Revisore, Il - V-VI, (25).
Rhodiana comedia stupenda e ridiculosissima piena d'argutissimi moti - XI-XII, 87, 101.
Ricatto a teatro - III-IV, (18).
Ricorda con rabbia - V-VI, (27).
Ritratto di Madonna - I-II, (3).
Riusciranno i nostri governanti a ritrovare benessere e tranquillità misteriosamente scomparsi in Italia? - III-IV, (15).
Rotobai 69 - V-VI, 97.
Rusteghi, I - XI-XII, 87, 95, (54).

Santa Maria dei Battuti: rapporto sulla istituzione psichiatrica e sua negazione - V-VI, (31).
Santa Marina - V-VI, (27).
Satiricchion - VII-VIII, (44).
Scoperta dell'America, La - I-II, (5).
Serva - VII-VIII, (41).
Sette contro Tebe, I - XI-XII, 87, 99.
Signore va a caccia, Il - III-IV, (17).
Sogno di sinistra, Un - XI-XII, (56).
Soluzione finale - I-II, (4); V-VI, 100.
Son Frère - I-II, (5).
Son of the Lusitanian Bogey (v. Cantata di un mostro lusitano).
Sono bella... ho un gran naso - III-IV, (15); V-VI, 100.
Sottoscala, Il - III-IV, (13); V-VI, 100.
Spirito allegro - I-II, (3).
Stanza dei bottoni, La - I-II, (4).
Storia del buon Soldato Sc'veik, La - V-VI, (34).
Strip-Tease - VII-VIII, (40).
Sturm Und Drang - III-IV, (17).
Supermaschio, Il - V-VI, (32).

Tabacco fa male, Il - VII-VIII, (42).
Tacchino, Il - VII-VIII, (39).
Tempête, Une, - XI-XII, 87, 102.
Testimoni, I - V-VI, 100.
Theater of War - V-VI, (33).
Tito Andronico - I-II, (4).
T'lass mai fait parei - V-VI, 96.
Tohao et Lon-mé - XI-XII, 73, 80.
Torquato Tasso - XI-XII, 87, 100.
Torta in cielo, La - XI-XII, 73, 80.
Tramdeutung - III-IV, (19).
Tre sere solo - VII-VIII, (39).
Tre topi grigi, I - VII-VIII, (41).
Tutto per amore - III-IV, (14).
Tyger! Tyger! and Other Burnings - VII-VIII, (42).

Ubu re - III-IV, (11).
Uccelli, Gli - III-IV, (8); V-VI, 100.
Ultima partenza - VII-VIII, (39).
Una delle ultime sere di Carnovale - I-II, (2); V-VI, 99.
Uno, due, tre - V-VI, (32).
Uomo dalle capriole sull'erba, L' - VII-VIII, (41).
Uomo dice addio alla propria madre, Un - V-VI, (34).
Urgo, L' - VII-VIII, (40).

Venti zecchini d'oro - III-IV, (13); V-VI, 96.
Vento sotto la porta - V-VI, (28).
Viceré, I - III-IV, (9).
Viola, violino, viola d'amore - I-II, (5).
Visita alle prove dell'isola purpurea - V-VI, 99.
Vita col padre - III-IV, (12); V-VI, 96.
Vita immaginaria dello spazzino Augusto G. - III-IV, (12); V-VI, 99.

Woyzeck - III-IV, (19).

Indice dei registi teatrali

AMMIRATA S. IX-X, (49).
AOYAMA Y. - VII-VIII, (42).
ARDENZI L. - XI-XII, (56).
ASTE M. - III-IV, (10).
ATTIERI S. - V-VI, (32).

BANDINI A. - I-II, (5).
BANDINI G. - III-IV, (9), (19); IX-X, (47).
BARBA E. - XI-XII, 97.
BARBIERI P. A. - IX-X, (47).
BARDELLA V. - III-IV, (14).
BARLETTA M. - VII-VIII, (44).
BATACCHI D. - V-VI, (29).
BAYLAND P. - XI-XII, 90.
BELLEI M. - III-IV, (14), (17).
BENE C. - V-VI, 95.
BERTINETTI V. - I-II, (4).
BERTO M. - V-VI, (23).
BINAZZI M. - I-II, (3).
BLASI S. - III-IV, (14).
BOGGIO M. - V-VI, (31).
BOLCHI S. - III-IV, (12), (13).
BOSISIO L.B. - VII-VIII, (40).
BRAGAGLIA L. - XI-XII, 165.
BRUNO E. - I-II, (2).
BRUZZO E. - III-IV, (11).
BUAZZELLI T. - VII-VIII, (43).

CALENDA A. - I-II, (2); IX-X, 158 ss.
CALINDRI E. - V-VI, (30).
CAMILERI A. - IX-X, (49); XI-XII, (60).
CASTELLACCI - I-II, (5); V-VI, (28).
CECCHI C. - III-IV, (19).
CELANDA A. - IX-X, (52).
CENSI C. - III-IV, (15).
CHEESEMAN P. - V-VI, (24).
CHIARELLI L. - VII-VIII, (39).
CHIARI W. - VII-VIII, (55).
CIULEI L. - V-VI, (24).
CIURLO V. - VII-VIII, (43).
COBELLI G. - III-IV, (8), (9).
CONTE T. - I-II, (2); III-IV, (11); XI-XII, (55).
CORBUCCI A. - VII-VIII, (40).
CORSO A. - IX-X, (48); XI-XII, (56).
CORTESI G. - III-IV, (15).
COSTA GIOVANGIGLI O. - III-IV, (20).
CRIVELLI F. - III-IV, (17); XI-XII, (59).

D'ANZA D. - I-II, (3).
DASTÉ C. - XI-XII, 8.
DE BOSIO G. - XI-XII, (56), (60).
DE FILIPPO E. - I-II, (3).
DE FILIPPO P. - III-IV, (17); V-VI, (32).
DEL PRETE D. - III-IV, (14).
DE LULLO G. - I-II, (5); III-IV, (14); XI-XII, (54).

DI STEFANO C. - III-IV, (11); XI-XII, (57).
DON LURIO - III-IV, (19).
DURANTE CH. - I-II, (5).
DURRENMATT F. - V-VI, (33).

ENRIQUEZ F. - III-IV, (9), (15); V-VI, 99, (26); VII-VIII, (42); XI-XII, (58).
EPSTEIN A. - VII-VIII, (42).

FENOGLIO E. - I-II, (2), (4).
FERRERO M. - I-II, 130; III-IV, (16); IX-X, (49); XI-XII, (55).
FERRERO ROCCAFERRERA L. - III-IV, (18).
FERSEN A. - VII-VIII, (38); XI-XII, 149 ss.
FIALKA L. - V-VI, (33).
FIORENTINI F. - I-II, (5).
FO D. - XI-XII, (58).
FORELLA M. - III-IV, (11); V-VI, (38); VII-VIII, (41).
FRANCESCHI V. - XI-XII, (57).
FRANKLYN W. - XI-XII, (57).

GARAVAGLIA P. - VII-VIII, (39).
GARINEI - I-II, (2), (5); III-IV, (19); XI-XII, (58).
GASTEL C. - VII-VIII, (39).
GIGNOUX H. - XI-XII, (59).
GILI P.G. - V-VI, (53).
GIORGETTI M.M. - VII-VIII, (40).
GIOVAMPIETRO R. - XI-XII, 103, (59).
GIOVANNINI - I-II, (2), (5); III-IV, (19); XI-XII, (58).
GRANDI M. - V-VI, (29).
GRUBER K.M. - III-IV, (12).
GUICCIARDINI R. - VII-VIII, (40).

HARTMAN P. - III-IV, (18).
HIRSCH J. - VII-VIII, (42).
HJULSTRÖM L. - V-VI, (24).
HOFFMANN G. - VII-VIII, (43).
HOWELL J. - XI-XII, 90.
HRADIL P. - XI-XII, 89.

JACOBBI R. - IX-X, (47).
JOTTA E. - VII-VIII, (41).

KACER J. - V-VI, (25).
KANTOR T. - VII-VIII, (41).
KILTY J. - V-VI, (27).

LANDI M. - III-IV, (17).
LAYTON J. - VII-VIII, (43).
LERICI R. - V-VI, (28).
LESCOMBE G. - XI-XII, 92, 93.
LUCIAN I. - XI-XII, 81.

MACARIO E. - XI-XII, (58).
MAGNI L. - XI-XII, (57).
MAJANO A.G. - XI-XII, (57).
MANUELLI M. - III-IV, (17).
MARCELLI F. - V-VI, (32).
MARENGA F. - III-IV, (17).
MARICIC M. - XI-XII, 94.
MEZZADRI M. - III-IV, (10); VII-VIII, (45); XI-XII, 99.
MILANI R. - XI-XII, (54).
MNOUCHKINE A. - XI-XII, (55).
MOLÈ F. - V-VI, (32).

NEBBIA F. - III-IV, (14).

PARENTI F. - VII-VIII, (45).
PARODI M. - V-VI, (30); VII-VIII, (38); XI-XII, 79.
PASCUTTI L. - I-II, (4).
PERINETTI A.L. - XI-XII, 101.
PICCOLI F. - I-II, (3); V-VI, (27).
PIEROLLI P.L. - VII-VIII, (39).
PINCIROLI R. - V-VI, (31).
PINGITORE - I-II, (5); V-VI, (28).
PISTILLI G. - I-II, (5); III-IV, (13).
PIZZOLI D. - III-IV, (13).
PLANCHON R. - VII-VIII, (42).
POLI G. - XI-XII, 101.
POLI P. - I-II, (4); V-VI, (27); XI-XII, (56).
PRINCE PH. - III-IV, (19).
PRIVITERA P. - V-VI, (28); VII-VIII, (38).
PROSPERI G. - III-IV, (18).
PUCCI NERI N. - III-IV, (15).
PUECHER V. - III-IV, (12); IX-X, 156 ss.

QUAGLIO J. - IX-X, (51); XI-XII, 152 ss.
QUARTUCCI C. - XI-XII, 98.

RICCI M. - III-IV, (16); V-VI, 95.
RIZZI G. - V-VI, (34).
RONCONI L. - I-II, (2), (4); V-VI, 99; IX-X, (50); XI-XII, 146 ss.
RONDI B. - III-IV, (12).
ROSSATI N. - XI-XII, (57).
ROSSI S. - I-II, (3).

SBRAGIA G. - IX-X, (52).
SCAGLIONE M. - III-IV, (14); IX-X, (51).
SCARPARO M. - IX-X, (48); XI-XII, (56).
SCHALLA H. - I-II, (3), (5).
SCHULZ M.A. - VII-VIII, (43), (44).
SCHUMAN P. - V-VI, (33).
SEQUI S. - I-II, (4); VII-VIII, (42).
SERRAU A. - XI-XII, 102.
SIMONE F. - XI-XII, 96.
SMOCEK L. - XI-XII, 94.
SOLAROLI A. - XI-XII, (54).
SPAIC K. - XI-XII, (60).
SQUARZINA L. - I-II, (3); III-IV, (16); V-VI, 96, 99, (26); VII-VIII, 117; IX-X, 153 ss.; XI-XII, 87, 95, (54).
STEIN P. - XI-XII, 100.
STREHLER G. - III-IV, 97 ss.; V-VI, 96, 98.
STUPICA B. - XI-XII, 91.

TAXIARCHIS D. - VII-VIII, (41).
TIGGER W. - III-IV, (18).
TOLNAY S. - III-IV, (16).
TORRICELLA E. - VII-VIII, (44).
TOSCANI N. - AL. - XI-XII, 81.
TRIONFO A. - V-VI, (28); IX-X, (48).
TUCCI A.M. - I-II, (4).

VALLONE R. - I-II, (2); III-IV, (17), (18).
VALVERDE J. - V-VI, (34).
VENTURA M. - VII-VIII, (39).
VISCONTI L. - III-IV, (13).

ZEFFIRELLI F. - I-II, (4); III-IV, 107 ss., (10), (13).
ZURLINI V. - VII-VIII, (38); IX-X, (49).

(*a cura di* Franco Mariotti)